عدنان كزارة

ألسنة التأويل

مقالات في النقد الأدبي

العنوان: ألسنة التأويل

الموضوع: مقالات في النقد الأدبي

المؤلف: عدنان كزارة

مقدمة

عندما اخترت عنواناً للكتاب وهو "ألسنة التأويل" كان ثمة سؤال يدور في ذهني: ما العلاقة بين العنوان، وما تضمّنه الكتاب من مقالات نقدية؟ وهل ثمة قصدية في هذا الاختيار، تحيل على مفهوم التأويل؟ وقد استدعى هذا التساؤل مني أن أبحث عن مفهوم التأويل، أو ما يدعى اصطلاحاً (الهرمينوطيقا)، فوجدت أن عقلي وعبر التداعيات الحرة، حين أوحى لي بالعنوان لم يكن مخطئاً، وكان يملك بعض الوجاهة في اختياره هذا، فالتأويل يعني: استفراغ الجهد في فهم النصوص، واستثمار العلوم الإنسانية للظفر بهذا الفهم على نحو شمولي استقصائي. وهو يقارب في هذا الخصوص المنهج البنيوي والتفكيكي من حيث الاعتماد على النصوص نفسها، دون معطيات مسبقة أو إحالات مرجعية، في محاولة تفسيرها، أو تأويلها على الأصح، وبالعودة إلى ما تضمّنه

الكتاب من مقالات اشتغل أغلبُها على نقد نصوص سردية، أو شعرية وجّهتْ قراءاتي لها ذائقتي النقديةُ، وفهمي الخاصُّ المعتمدُ على دلالات اللغة المباشرة، وغير المباشرة المتكئة على الإيحاء والرمز والمجاز، والمعتمدُ أيضاً على معايشتي للعناصر الفنية التي نهضت بتلك النصوص في صورة أعمال أدبية. وفيما يخصّ المقالات النظرية فقد استقلّ المنهج التأويلي أيضاً ببنائها، ورسم معالمها، وذلك من خلال فهمي الخاص للظاهرة الأدبية، أو الفنية، أو الفكرية التي كنت بصدد تناولها، وهكذا تطرّقتُ لمفهوم الرواية التاريخية مثلاً على نحو يعرض وجهة نظري ورؤيتي الخاصة، وطرحتُ أيضاً أسئلتي الشخصية عن القصة القصيرة، ومسوغاتها بشكل قد يتقاطع، أو يتعارض مع أسئلة أخرى لها الحظّ نفسه من المشروعية والمصداقية؛ مما يجعل القارئ أمام تنوّعٍ ثري في الطرح والفهم والرؤية. وما خلا دراستي لقصيدة ابن الفارض الميمية، والتي نحوتُ فيها منحى الأسلوبية كتطبيق نقدي حديث في دراسة النصوص القديمة، فإنني أزعم أن التأويلية كانت الطابع

السائد في المقالات التي اشتمل عليها الكتاب، كما لا أزعم أن التوفيق كان حليفي في هذا الالتزام؛ لأن البعد الذاتي لم يكن غائباً تماماً، وأنا ألتمس الموضوعية في مقارباتي النظرية والتطبيقية على حد سواء. وأعتقد أن من أبرز مزايا التأويلية كمنهجٍ جمعُها بين الذاتي والموضوعي. لا أريد في الختام أن أرهق القارئ في تساؤلات لا أجوبة لها عن سبب اختياري لهذه النصوص والمجموعات القصصية بالذات في نقدي التطبيقي؛ فالأمر خضع أولاً وأخيراً لمزاجي الأدبي، ولاستمتاعي الفني الذي حفّزني على ردّ الجميل لتلك الأعمال التي وهبتني المتعة فأردتُ أن أشرك القارئ في اكتشاف ما وقعت عليه من حمولات جمالية وفكرية. ولا يسعني أخيراً إلا أن أتقدّم بالشكر الجزيل لصديقي الدكتور أحمد زياد محبك الذي شجّعني على إصدار هذا الكتاب.

أسأل الله لنا التوفيق بما يرضى، والسداد في العمل؛ إنه بالإجابة جدير.

عدنان كزارة

مقالات

في النقد النظري

الجنس الأدبي

المتميز

يسود اعتقاد لدى الكثير من المهتمين بالأدب، والأجناس الأدبية أنّ الشعر قد أخلى الساحة للرواية بعد أن كان يحتلها لعدة قرون، ويشكّل الذائقة والوجدان، وينهض بالتعبير عن الهموم الفردية والجماعية. إنّ هذا الافتراض يطرح علينا تساؤلاً مشروعاً، ومشاغباً في الوقت نفسه: هل تخضع الأجناس الأدبية لما تخضع له الكائنات الحية من ظواهر البقاء والفناء؟ علماً بأن المادة التي تتكون منها الأجناس الأدبية هي اللغة، وما تشمله من طاقات تعبيرية، وقدرات تصويرية. إن شيئاً من قبيل هذا قد يكون صحيحاً، فكما أن هناك لغات عاشتْ وبادتْ، فإنّ هناك لغات استمرت في الحياة، وأثبتت أنها عصيّة على الموت، كذلك الأمر بالنسبة إلى الأجناس الأدبية. لكنّ الملاحظ أن الأمر يتوقف على استنفاد هذا الجنس الأدبي، أو ذاك لأغراضه، أو قدرته على التجدد والنماء، وبالطبع يتوقف أيضاً، وبكل تأكيد، على المبدعين الذين يستثمرون إمكانيات هذا الجنس

الأدبي، أو ذاك، ويطوّرون أدواته الفنية، ويجعلونه قادراً على الإجابة عن الأسئلة الإنسانية الكبرى.

لا يمكن لمنصفٍ أن يغضّ الطرف عن الإنجازات العظيمة التي أحرزتها الرواية، كجنس أدبي، عالمياً وعربياً، يؤكّد هذا عددُ الروائيين الذين حصلوا على جائزة (نوبل) للآداب، فقد زاد عددهم زيادة ملحوظة، من (ماركيز) الكولومبي إلى (كونتراغراس) الألماني و(سينكا) الأفريقي، و(موهان) التركي، و(لوكليزيو) الفرنسي، و(فارغاس) البيروفي وسواهم من عمالقة الرواية، وعلى الصعيد العربي كانت هناك أسماء كبيرة ك(عبد الرحمن منيف) و(جمال الغيطاني) و(الطاهر بن جلون) و(محمد شكري) و(واسيني الأعرج) و(إدوار الخراط) و(حنا مينة) و(بهاء طاهر) وغيرهم ممّن تُرجمت أعمالهم إلى اللغات العالمية؛ اعترافاً بأهميتها، وبلوغها شأواً فنياً راقياً، فضلاً عن أعمال الأديب الكبير (نجيب محفوظ) الذي سبق المبدعين العرب إلى محراب العالمية بفوزه الجدير بجائزة (نوبل) عام 1988، وتكريسه الرواية العربية أدباً عالمياً، وقد أغرت هذه المكانة التي تبوّأتها الرواية العربية بعضَ الشعراء، فخاضوا غمار التجربة الروائية افتتاناً بها، كما وجدنا عند الشاعرين (إبراهيم نصر الله) و(غازي القصيبي) ولكن! هل تعني هذه الانتصارات للرواية أنه بات

على الشعر أن يرحل إلى متحف التاريخ الأدبي، قانعاً بما تركه من إرث على امتداد القرون الخالية، حيث كان الصوتَ شبه الوحيد، المعبّر عن وجدان الأمة وأفكارها؟ إنّ في هذا الزعم تجنّياً على الواقع، وغمطاً متعمّداً للشعر كفن جماهيري لم يفقد نجوميته في عصر الشفاهية، وعصر التدوين، وفي عصرنا الحاضر أيضاً، وإلاّ، كيف نفسّر هذا التجاوب الجماهيري الكبير مع قامات الشعر العربي المعاصر، من أمثال (محمود درويش) و(أدونيس) و(نزار قباني)؟ لا حاجة لأن يرهق المرء نفسه في التعليل والتأويل؛ لأن القضية واضحة، فالجمهور العربي يمتلك من الذائقة، والإحساس بالجمال ما يميّز بين الفن، والابتذال، وعندما يملك الشعر قوة الحضور الفكري والجمالي، ويطوّع اللغة للتعبير بأشكال فنية مبتكرة، عن قضايا الأمة المصيرية، فسيجد الجمهور خاشعاً في حضرته، ولن يستطيع حينئذ أحدٌ أن يدّعي موت القصيدة، أو رحيلها إلى متحف التاريخ.

إن القضية لا تكمن في إحلال جنس أدبي مكان آخر، وإنما في امتلاك أي جنس أدبي أدوات تعبيرية متطورة باستمرار، وقادرة على تجاوز ذاتها، وابتكار تجليات فنية لم تدُرْ بخلد آلهة (الأولمب)، أو شياطينه، إن الساحة لا تضيق عن استيعاب جنسين، أو أكثر من الأجناس الأدبية إذا كان لكلٍ

قدراتُه الفذّة في الإمتاع، والإقناع، لكنها تضيق ذرعاً بالأجناس العاجزة التي تُكرّر نفسها، أو لا تملك القدرة على تجاوز أشكالها البالية. فممّا لا شك فيه أن كل جنس أدبي متميّز يملك حق العضوية الكاملة في نادي الإبداع الأدبي، حيث يكون الحوار بين الأعضاء حضارياً، ويستفيد كل عضو من الآخر، وقد يتماهى معه في علاقة الأخذ والعطاء؛ لتتكامل الفنون جميعاً، وتتبوّأ مكانتها الريادية في عالمٍ بات يحتاج، أكثر من أي وقت مضى، إلى قيادة الفن، بعد أن كادت التكنولوجيا المتغولة تفقده إنسانيته.
ليس الشعر هو الذي أوشكتْ شمسه بالأفول بل النظم، أو الشعرُ المدّاح النوّاح الذي لم يغادر خيام القبيلة، ولم يتجاوز الغنائية المباشرة، والخطابية الفِجّة، والمناسبات المفتعلة، وظلّ خادماً في البلاطات، أو عميلاً لدى الأجهزة الأمنية، أو شحّاذاً في المناسبات، ثمّ قَيّد نفسه إلى سارية الموروث، يكرّر صيغه، ويعيد إنتاجه بلا إبداع، دون أن ينشر القلوع، ويمخر العباب نحو الآفاق الشفقية، تسوقه رياح الحرية، وتهدي مجاذيفه نجوم الإبداع. مازال الشعر ديوانَ العرب المفتوح على الآمال والآلام العربية، ومن حقّ الرواية أن تزعم أنها ديوان العرب الجديد، أو الكتاب الذي سُطّرت على صفحاته قضايا الأمة الفكرية والسياسية، والاجتماعية، في

حقبة هي الأخطر، والأقسى في حياتها على امتداد التاريخ، ولكن! أكثيرٌ على هذه الأمة العريقة ذات الرسالة الحضارية أن يكتب سيرتَها الحافلة بالمحن، والأمجاد ديوانان: شعري، وروائي؟ إن القضية الأهم في رأيي، والتي ينبغي أن تحظى بالدرس والمناقشة، هي مدى تمثيل هذا الإبداع الشعري، أو الروائي في مناهجنا التربوية، حيث تقوم هذه المناهج بالدور الأعظم في تشكيل عقول الناشئة ووجدانهم، فعلى صعيد الرواية أعفتْ مناهج الأدب في مدارس الوطن العربي نفسها تقريباً من تدريس الرواية العربية، واكتفتْ، على استحياء، بتدريس القصة القصيرة، متوهمةً أنها غطّت فنّ السرد بفتات من النثر القصصي لا يسمن، ولا يغني من جوع، متناسيةً أن الرواية، بما حققته من إنجازات على صعيد الشكل والمضمون، بحاجة إلى دراسة مستقلة، تكشف النقاب عن فنياتها، وتزوّد الأجيال بخلاصات نظرية، وأمثلة تطبيقية ترتقي بذائقتهم النقدية، وتعِدّ المبدعين منهم إعداداً جيداً لممارسة هذا الفن الراقي على أرضية صلبة. وأمّا على صعيد الشعر، فلا تزال مناهج الأدب مترعةً بالغثّ من الشعر التقليدي، بعيدةً عن رياح التغيير التي جرفت التربة القديمة، ومهّدت الأرض للشعر الجديد بمضامينه وأشكاله الفنية، المنفتحة على تيارات الإبداع العالمي، فمازال (زهير بن أبي

سلمى) يمدح (هرم بن سنان)، و(جرير) يهجو (الفرزدق)، و(أحمد شوقي) يبكي (الأندلس)، و(قيس الملوّح) يتغزّل ب(ليلى)، فإلى متى سيظل الجيل المعاصر يقرأ ما يتذوقه العجائز والمسنون، ويُجبَر على تذوقه، حتى وإن لم يعانقْ أشواقه وهمومه ويجيب عن أسئلته وقضاياه، أو تطرب أذنه لموسيقاه؟ سؤالٌ يجدر أن نتوقف عنده ملياً، ونناقشه بهدوء، بعيداً عن الانفعال، أو إساءة الظن، أو كيل الاتهامات، فالفن لا يعرف ديكتاتورية الرأي الواحد، ولا يقبل منطق الوصاية؛ لأنه لا ينمو إلا في تربة التعددية، ولا يتنفس إلا هواء الحرية، ولا يسمو إلا بالتنوع الخلاق.

الغموض

مثار جدل

مسألة الغموض في النص، أو عدم قدرة المتلقي على الارتقاء إلى مستوى النص، مسألة قديمة لخصّها الأوائل ب "لم تقول ما لا يفهم، ولم لا تفهم ما يقال" وهي مسألة تطرح على بساط البحث حساسية التلقي، كما تطرح غائيّة النص، وما نشأ حولهما، وما قد ينشأ من مذاهب نقدية بدأت بالكلاسيكية، ولم تنته بالتفكيكية، وسيظل الجدل قائماً حولهما مادام موقف الإنسان من قضايا الوجود، بما فيها موقفه من قضية الجمال، لم يحسم بعد.

وممّا لا شك فيه أن النظر إلى هذه المسألة مرتهن بتطور العقل البشري، وتطور المعرفة الإنسانية، فالمقصود بالغموض قديماً غير المقصود به في عصرنا الراهن، وما كان يُعد من المعمَّيات في الماضي، أصبح من البدهيات في الحاضر، حتى يمكننا الزعم أن تلميذ المرحلة الابتدائية في زمننا يحصّل من المعلومات في الرياضيات، والعلوم الطبيعية، ما لم يكن ل "أرسطو" شيخ الفلاسفة، عهدٌ بمعرفته؛ ذلك لأن هذا التلميذ هو نتاج قرون متراكمة من

الإنجاز المعرفي تجاوزت عصر "أرسطو" بآلاف السنين.
ومن وجهة نظري: إن الجدل حول غموض النص أو وضوحه، مسألة مفتعَلة يحلو لبعضهم، ولأسباب خاصة بهم، أن يتكلفوها، ولا أعتقد أن حركة الزمن تتوقف عند نص يكثر الخلاف فيه، أو أن الذائقة الجمالية تصاب بشرخ خطير بسبب نص مستغلق، أو نص مسرف في الوضوح؛ لأن ما يشكل الذائقة الجمالية لأمة من الأمم هو منتوج مبدعيها من الخبرات الروحية على مرّ العصور، ومسألة الغموض والوضوح مسألة نسبية تتأثر بعوامل الزمان، والمكان، والثقافة، ولا تتحكم فيها المذاهب النقدية الخاضعة بدورها للتطور، وقانون النشوء والارتقاء.
ما ينبغي طرحه حول النص، بوصفه رسالة بين مرسل ومتلقّ، هو مسائل التلقي، ومستويات التلقي، والخطاب، ومستويات الخطاب، دون الذهاب بعيداً مع نظرية موت المؤلف؛ لأننا نعتقد بشراكة المؤلف والمتلقي في قضية الإبداع، لا بإلغاء أحدهما للآخر، تلك الشراكة التي تتلخص بالمقولة النقدية القديمة: "مراعاة مقتضى الحال"، والتي لا أرى أنها أضحت في ذمّة التاريخ. إنّ ما يضفي على هذه المقولة الأهميةَ، كونُها مقولة "ديالكتيكية" أي: جدلية، تفسح المجال رحباً أمام جدل النص مع الواقع في حركة التطور

المستمر، فالنص يمتح عناصرَه من الواقع، ويسعى في الوقت نفسه للارتقاء به، والمراعاة لا تعني الموافقة التي هي مفهوم سلبي، وإنما تعني الرعايةَ التي هي مفهوم إيجابي. والأديب الفذّ هو من يدرك الفرق الدقيق بين الموافقة والرعاية، ويسعى إلى ترجمة ذلك أدباً نوعياً، يحترم المتلقي ويتحاور معه، ويُعنى بترقيته نفساً، وفكراً، ووجداناً. في هذا الإطار تُطرح قضية الوضوح والغموض في ظلّ سياقها التاريخي التطوري، لا كمسألة إشكاليةٍ، متناسلةٍ في كل مكان وزمان. ويتمّ النظر إلى القضايا النقدية والأدبية بمنظور موضوعيّ تعدديّ، لا منظورٍ حتميّ تحكميّ، ولن يكون التساؤل حينَها، عن مشروعية قصيدة النثر، أو النص الذي تتماهى فيه الأجناس، أمراً مشروعاً لأنه يحمل من الاتهام والمصادرة أكثرَ ما يحمل من التساؤل البريء؛ فهذه الأشكال الأدبية المتطورة يفرضها الجدل بين الوجود والمعرفة، بين الأنطولوجيا والأبيستيمولوجيا، وهو جدلٌ موضوعيٌّ يخضع لقوانين موضوعية لا تتوقف على الرغبة والمزاج، اللهمّ إلا إذا أردنا أن نوقف مسيرة الحياة من حولنا، أو تصوّرْنا أنّ الأزمان متشابهة منذ بدء التكوين حتى يومنا هذا.

أسئلة

القصة القصيرة

سؤال القصة القصيرة من الأسئلة الإشكالية، ذلك أن هذا الفن العظيم مستعصٍ على التقييد في إطار محدّد؛ لأنه من الفنون النامية باستمرار، والباحثة عن تخلّق مستحدَث يتجدّد بتطور الحياة نفسها، وتشعّبِ قضاياها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعدّ البيئة الخصبة للقصة القصيرة. يُعدّ الخيال الأب الشرعي للقصة القصيرة، كما تعدّ الحياة الأم الوالدة له، وكلما تعمّق الخيال اغتنت حياة القصة، وأصبحت أكثر جمالاً وإمتاعاً. لقد حاول كثير من النقاد أن يضعوا معايير للقصة القصيرة عبر تعريفات وتحديدات، فكانت هذه المعايير متقاطعة فيما بينها، أو متداخلة، أو متناقضة أحياناً، وهي في إجمالها مستقرأة من نماذج قصصية فَرضت الإعجاب بها؛ مما يعني أن النموذج الجيد كان موجِّهاً لعملية التحديد والتعريف، أي لعملية إيجاد المعايير نفسها. فماذا يعني قولُنا: إن القصة القصيرة رؤيا شعرية للناس والحياة في حركتها وتفاعلها؟ وما هي

المعايير التي تُستنبط من هذا القول؟ هل الشعرية شرط ضروري للقصة القصيرة الحداثية؟ ألا يوجد نماذج لقصص حداثية خلتْ من الشعرية؟ وهل الحداثة شرط للقصة الناجحة، أم إن نجاح القصة فنياً هو ما يعني حداثتها، أي قدرتها على أن تنطق بهموم الحداثة، وتكون أحد أسئلتها الكبرى؟ يتحدث كثير من النقاد عن بعض مواصفات القصة الحداثية، فيرون أنها تجاوزت العناصر التقليدية والحبكة المتماسكة، وأنها تعتمد على التداخل في الأزمنة، وتعدّد الأصوات، أو المستويات (البوليفونية)، وتهجُم على موضوعها مباشرة من غير مقدمات، وربما استهانت باللغة الأنيقة، وضروب البلاغة المعروفة، وتوسلت بلغة بسيطة واضحة تتسم بالعفوية والتدفق، وبلاغتُها تقوم على المفارقة، والنهايات غير المتوقعة، بل تترك النهاية بلا غلقٍ لتفسح للمتلقي مجالاً للتخمين، والتوقع، والتفكير. كلّ ما تَقدم تعاملت معه القصة الحداثية، ومع هذا كانت هناك نماذج مقنعة، وأخرى لا تستحق المِداد الذي كُتبت به. يقول (فرانك أوكونور) أحدُ منظّري القصة القصيرة في كتابه الموسوم ب(الصوت المنفرد): إذا بدأتَ قصتك بأن مسماراً كان مثبتاً في حائط، ثمّ لم يكن لهذا المسمار من وظيفة في ثنايا السرد، أو مشاركةٍ في اللعبة الدرامية للقصة، كان

عملُك هذا لغواً لا معنى له. إن هذا يعني باختصار أنه لا مكان في القصة القصيرة، حداثيةً كانت أم غير ذلك، لترهّلٍ لفظي، أو حشو لا ضرورة له. إن مَثَل القصة مثلُ الرصاصة الوحيدة التي يملكها صياد في مواجهة أسد، فإما أن تصيب هدفها، وإما أن يموت صاحبها لا محالة، والموت هنا إخفاق القصة فنياً. لا شك أن مكاسب كثيرة أحرزتها القصة القصيرة في تطورها فنياً، إذ تخلّصت من الإنشائية والخطابية، والعناية الفائقة بالمضمون، والسرد المباشر بضمير الغائب على طريقة السارد العليم، فنَوّعت الضمائر، ومَزجت بين السرد والحوار، كما وَظفت كثيراً من تقنيات السينما كالعناية بالمشهدية، والتقطيع الصوري (المونتاج)، والتلصيق (الكولاج)، والدرامية القائمة على الصراع في اختلاف وجوهه ومعانيه، واحتفتْ بوجهٍ خاص بالتحليل السيكولوجي للشخصية أكثرَ من احتفائها برسمها من الخارج، أو ضمن بيئتها الاجتماعية، وقَدمت نماذج جميلة بأسلوب تيار الوعي، أو التداعي الحر المتكئ على علم النفس التطبيقي، وصار أحدُ شعاراتها المفضلة: ليس مهماً ماذا تقول، بل كيف تقول. ربما كان لكلّ ما تَقدم الفضلُ الكبير في أن تغدو القصة القصيرة أحد الأجناس الأدبية الأكثرَ تعبيراً عن نبض العصر، والاستجابة لحاجات الناس

معرفياً وجمالياً ولكن! متى كان نبض العصر منتظماً؟ ومتى كان إيقاعه رتيباً؟ إذن، كيف نطلب من القصة القصيرة الحديثة أن تكون منضبطة وخاضعة لمعايير لا تحيد عنها قيد أنملة؟ أظن أنّ ما أسلفنا الحديثَ عنه من سمات للقصة القصيرة الحداثية ما هو إلا أدوات بيد القاص ذي الموهبة يتحكم بها، ويطوّعها للتعبير عن مَلكته الخلاقة، دون أن يكون ملتزماً بها كلياً، أو جزئياً. وقد تكون هذه الأدوات نفسها عديمةَ الجدوى بيد قاصٍّ ضحلِ الموهبة لا تتعدى بضاعته في القصة لفظاً أنيقاً، وصورة بلاغية، وحبكة متسلسلة تنتهي بخاتمة سعيدة.

قد تكون القصة القصيرة أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التماهي والتفاعل مع الفنون الأخرى كالشعر، والمسرحية، والمقالة، والخاطرة، والموسيقا، والرسم، والسينما، فهي تستفيد من خصائص كلّ فنٍ في تطوير طريقتها في التعبير، وتعميق معالجتها للموقف التي هي بصدده؛ لخلق مزيد من التأثير في المتلقي، دون أن تفقد نكهتها الخاصة. إن الخيط الذي يفصل بين الفنون في عصر طغت فيه الصورة إعلاماً وإعلاناً، خيط دقيق جداً، والقصة القصيرة هي المعادل اللفظي للصورة، لذا كان من الطبيعي جداً أن يكون لها هذه القدرة العجيبة على أن تستعير من الفنون أجملَ خصائصها،

وتُعيرها بعض مفاتنها كما فعلت مع الشعر خاصة حيث غدت أروعُ نماذجه المعاصرة عند محمود درويش مثلاً، ما كان دراميًا، قصصيًا، محتفيًا بلحظة التنوير. لن نثير نقاشاً طويلاً حول مشروعية تَضمُّن القصة الحداثية خاصياتِ الفنون الأخرى، أو تماهيها بها؛ لأن مِلاك الأمر كلّه يكمن في وحدة الأثر، ذلك العنصر الذي لم يستطع أيٌّ من النقاد أن يغفله في الحديث عن شروط القصة الناجحة، وهو العنصر الخفيّ الذي يذيب في بوتقته العناصرَ الأخرى من شخصية وحدث، ومكان، وزمان كما يذيب خواصّ الفنون المستعارة؛ ليصنع مزيجاً لذيذاً تقول لنفسك وأنت تتذوقه: لم أذقْ مثله قط.

الروايـة

في حقل الدراما

في كل ترجمة لنص أدبي ثمة خيانة مقصودة أو غير مقصودة، وكذلك الحال بالنسبة إلى النص حين يتحول إلى عمل درامي (سينمائي أو تلفزيوني)، وكثيرةٌ هي الأعمال الروائية العظيمة التي تحولت إلى دراما فتشوّهت وفقدت وهجها الأدبي، بل تقزّمت خضوعاً لمتطلبات الفرجة التي تتغلب فيها المتعة على الفكر، وهذا لا ينفي وجود أعمال روائية استطاعت الدراما أن تحافظ على مستواها الأدبي والفكري، بل ربما جسدت مضامينَها بشكل حي، وساهمت في تكريس خلودها الأدبي، ويرجع الفضل في ذلك إلى مخرجين رؤيويين، أو إلى كتاب سيناريو هم أدباء قبل أن يكونوا كتاب سيناريو، وقد يّشترط بعض أصحاب الأعمال الأدبية على من يشتري أعمالهم الأدبية ليحوّلها إلى أفلام، أن يكونوا هم أنفسهم كتابَ السيناريو لهذه الأفلام، وعلى أية حال فمهما تكن درجة الإجادة، أو الرداءة في تقديم النصوص دراميأً، فإن مما لا شك فيه أن الدراما قدّمت خدمة

كبرى لجماهير الأمة العربية التي تصل نسبة الأمية في بعض بلدانها إلى 70% ؛ مما يعني حرمان قطاع كبير من الجماهير من قراءة الأعمال الأدبية لكبار الكتاب، ويعني أيضا أن الدراما (السينما أو التلفاز) عوّضت إلى حد كبير هذا الحرمان. إن أعمالاً روائية لكتاب كبار أمثال طه حسين ونجيب محفوظ، وغسان كنفاني، وحنا مينة، ويوسف إدريس، تحولت إلى أفلام ممتعة وجادّة، وعلامات مضيئة في تاريخ السينما العربية. وبعيداً عن قضية التشويه، والتحريف فإنّ ثمة حقيقة مهمة هي: جدلية التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية، والفنون عامة، فما يكتبه صحفي يستفيد منه رسام كاريكاتوري، وما يبدعه روائي يجد فيه فنان سينمائي مادة صالحة لفيلم، وهكذا فإن الحياة الأدبية والفنية تبدو حياة واحدة متعددة الوجوه، لكنّ المسألة تكمن في الموهبة، والقدرة على الخلق والابتكار، فقد تزداد صورة العمل الأدبي تألقاً حين تتمكن الكاميرا، بلغتها الخاصة، من أن تضيف سحراً خاصاً إلى سحر الكلمة المكتوبة، وتدفع المتلقي إلى إعادة تذوق العمل الأدبي في صورته الجديدة، مبهوراً بالمشاهد البصرية التي تحفزه إلى المزيد من التماس جماليات العمل التعبيرية والفكرية.

إن ما يبدو خطيراً في هذا المجال، ما يجري على النصوص التاريخية من تحوير، حين يتم اختيارها كأعمال درامية، ولقد برزت في الآونة الأخيرة ما يسمى ب(الفانتازيا التاريخية) التي كان لها وقع كبير في نفوس المتلقين بدايةَ الأمر، ثم تعرّضت للنقد، سواء أكان موضوعياً أم ذاتياً، وقد أدرك المتلقي الواعي عمق الهوة بين التاريخ، كأحداث واقعية، تُشكل تراث الأمة وهويتها، والفانتازيا التاريخية التي تَخضع فيها الوقائع والأحداث، وأنماط المعيشة، والعادات والتقاليد لرؤية ذاتية من كاتب النص، أو المخرج؛ فلا تكاد تُعرف السماتُ الحقيقية لتلك الفترة التاريخية: سياسياً، وثقافياً، واجتماعياً؛ مما أدّى إلى تشويش في أذهان الأجيال المعاصرة الذين لم يقرؤوا الكثير عن تاريخ أمتهم، وخُيّل إليهم أن ما يرونه على الشاشة الصغيرة، أو الكبيرة هو التاريخ بعينه. لقد عرضت القنوات الفضائية مسلسلات تاريخية دارت حول شخصيات عربية وإسلامية مشهورة مثل: عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) والمتنبي وصلاح الدين، واتّسم بعض هذه المسلسلات بالمبالغات الشديدة في تصوير جوانب الشخصية، كما اتسم بكثافة الحروب الدامية التي تخلّلته، ودارتْ بين أبناء العقيدة الواحدة، أو بين القبائل العربية، أو بين العرب والأقوام التي ساكنوها،

وتلاشتْ في غمار هذه المعارك الحقيقةُ التاريخية، بل تشوّهت أحياناً، ووقر في نفوس المشاهدين أنّ تاريخ الأمة ما هو إلا سلسلة لا متناهية من الحروب بين الأشقّاء، ومن المكائد التي لا تكاد تخبو واحدةٌ حتى تشبّ أخرى، وهو أمر صحيح نسبياً، لكنه لا يستطيع تفسير وجود حضارة عربية إنسانية قامت في مرحلة من مراحل البشرية، وسطعت فيها أنوار العلوم، وحققت إنجازاتٍ ضخمة يعتز بها التاريخ الإنساني، بلهَ التاريخَ العربي الإسلامي، وهنا لا بد من الاعتراف بأننا نظلم الفانتازيا التاريخية على صعيد التخييل، إذا عددناها تصويراً لتاريخ حقيقي؛ ذلك أن الوظيفة الأساسية للفن هي الوظيفة الجمالية، فهو ليس انعكاساً ميكانيكياً لواقع موضوعي: تاريخيّ، أو معاصر، إنه، بالأحرى، واقع آخر تحكمه قوانين علم الجمال، لا قوانين علم الاجتماع، أو التاريخ، لكنّ المفارقة تحدث حين تتماهى الفانتازيا، كفنٍ، مع التاريخ، فيأخذ كلّ منهما وظيفة الآخر، ويحدث الالتباس في عقل المشاهد، فلا يدري، إن كان ما يشاهده واقعاً فنياً، أم واقعاً تاريخياً.

نعود إلى النص والدراما، فنقول: إن ما يحكم العلاقة بينهما، اعتمادُ كل منهما على التخييل، لكن الخيال في النص هو خيال تصنعه الكلمة بقدرتها اللا محدودة على الإيحاء، فضلاً

عن قدرتها على التواصل مع ثقافة المتلقي، وثقافة المجتمع الإنساني ككل، بفضل ما تراكم من نصوص عبر التاريخ الحضاري للإنسان، وذلك فيما يُعرف بالتناص، أما الخيال في الدراما فتصنعه الكاميرا، والقدرات الخارقة للتقنيات الفنية على خلق العوالم الافتراضية، وأعتقدُ أن سحر الكلمة، على الرغم من شفافيتها وبلاغتها، يقتصر تأثيره على النخبة المثقفة، وقد يجد نفسه مُحرَجاً إزاء سحر الصورة الذي يتسع نطاقه يوماً بعد يوم.

إنّ الرواية ممارسةٌ لغوية رمزية تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة: تاريخية، اجتماعية، حضارية، فكرية، فهي إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي: إن وسيلة التعبير فيها هي الكلمات والأنساق اللغوية، واللغة هنا ليست وسيلة فحسب، بل غاية أيضاً، وكونها رمزيةً يعني أنها عن طريق الخيال تعيد إنتاج الواقع، وتقديمَه في شكل أنساق لغوية، وهي، حين تقترب من الواقع في بنيتها، تصبح رمزاً يحيل إلى واقع محدد؛ لأنّ الرموز تختلف من واقع لآخر، ولا نستطيع فكّ هذه الرموز إلا بالرجوع إلى سياق تاريخي واجتماعي معين. ويمتلك السرد في النص إمكانات هائلة بواسطة اللغة التي تستطيع أن تقدّم المباشرَ، وفي طيّه المسكوتُ عنه، أو اللا مباشر، وهي بهذا تستقي من عوالم التخييل ما لا تستطيع

الدراما أن تقاربه؛ لأن العلاقة بين الدالّ والمدلول، بين الحامل والمحمول، شديدة التعقيد، ولا سيما إذا تصوّرنا القدرات المذهلة للمجاز، والأبنية الاستعارية، والكنائية، نحن في النص أمام المبدع الذي يخلق باللغة وعبر التناص، أمداءً واسعة قد يكتنفها الغموض، وقد توحي بأكثر مما تقول، ولعلّ هذا ما دفع الروائيين، الذين صارتْ أعمالُهم نصوصاً درامية، إلى التبرؤ من هذه الأعمال بعد أن شاهدوها على الشاشة الصغيرة، أو الكبيرة، فمثلاً إن عدداً لا بأس به من الأفلام العربية التي اعتمدت على روايات نجيب محفوظ، ك(زقاق المدق)، و(الثلاثية)، لم تختلف عن مثيلاتها من الأفلام التي تغلب عليها النزعة التجارية، وتتكوّن من الخلطة السحرية التي تجمع بين الجنس، والعنف، والتهريج، والميلودراما، ونجا بعضُ هذه الأفلام من الابتذال، والسطحية كفيلم (اللص والكلاب) و(ثرثرة فوق النيل)، حين قام بإخراجها مخرجون رؤيويون أمثال: (صلاح أبو سيف) و(يوسف شاهين) و(حسين كمال) و(شادي عبد السلام) وقد لا يكون هذا الأمر مقصوراً على السينما العربية، بل يشمل السينما الغربية أيضاً، ف(أرنست هيمنجواي) لم يكن راضياً تماماً عن رواياته التي تحولت إلى أعمال درامية مثل: (وداعاً للسلاح) و(ثلوج كليمنجارو)،

على الرغم من نجاحها جماهيرياً، والأمر مختلف بالطبع مع رواية (الشيخ والبحر) التي استطاع الممثّل العملاق (سبنسر تراسي) أن يجسد فيها شخصية الشيخ (سنتياغو) ببراعة قلّ نظيرها، وكذلك رواية (زوربا) ل(كازنتزاكس)، إذ قدّم الممثّل الكبير (أنطوني كوين) الشخصية الرئيسة بأبعادها النفسية، والفكرية، والاجتماعية والإنسانية، بشكلٍ قارب الأصل في النص المكتوب، حتى بات (زوربا) في أذهان الناس هو(أنطوني كوين) نفسه؛ ذلك أن الممثل الكبير– كما يروي عن نفسه– قرأ العمل الأدبي برويّة واهتمام، وانتقل قبل تصوير الفيلم إلى البيئة التي جرت فيها أحداث الرواية؛ ليعايش الإنسان والمكان، ويصبح جزءاً منهما. وإذا كان تجسيد الشخصية الروائية درامياً بشكل رائع نقطة قوة، فإن بعض الروائيين يعدُّه مصدر خطرٍ على رواياتهم، فالروائي (غابرييل ماركيز) مثلاً، الحائز على جائزة نوبل، رفض تحويل أعماله الروائية إلى أعمال درامية خوفاً من أن ينسى الناس شخصياته الورقية، ولا يتذكروا إلا الشخصيات الدرامية؛ فتفقد الرواية (على حد تعبيره) إمكانات التأويل المتعددة، بتعدد القراء، وتفقد بالتالي خلودها.

إن النص لم يُكتب في الأصل ليكون بصرياً، وهذه هي الإشكالية، إننا يمكن أن نغلق أعيننا ونستمع إلى النص

دون الحاجة الماسّة إلى الصورة، وسنكون مستمتعين بتلك اللغة الشفافة التي تستحوذ علينا: فكرياً، وجمالياً، وسيكولوجياً، دون الحاجة إلى صورة تترجم النص، لكن! حين تتحول اللغة إلى مشاهد بصرية، فإنّ كثيراً من هذه المزايا يتلاشى أمام الإبهار البصري الذي يُقيّد مَلكة التفكير والتخييل، وهو ما أكدته دراسات كثيرة عن الآثار السلبية للتلفاز في الخيال والتفكير. إنّ عمق الهوة بين السرد في بنيته النصية، والسرد في بنيته الدرامية، يتجلى أكثر ما يكون في السينما العربية، ولا بد في هذا السياق أن نورد الملاحظات الآتية عن السينما العربية:

١. شركات الإنتاج محكومة بأنانية الربح، وتوجهات السوق الإعلامية، ومؤشرات الذوق الجماهيري المتجهة إلى القشور والتوافه والغرائز.

٢. التقنيات المتواضعة، ورداءة الصناعة الفنية تضعان الجهود السينمائية الواعية في قلب المأزق السوداوي لصناعة السينما العربية، علماً أن هناك أفلاماً نجت من شرَك هذا الإحباط، وسعتْ إلى أن تتنفس من خلال منافذ متعددة منها: الاستعانة بتقنية (الفيديو دجيتال) التي تعوّض عن تكاليف الإنتاج الضخمة. وعلى الرغم من أن هذه

التقنية لا تفي بكامل الإشباع البصري، إلا أنها تُعد وسيلة مؤقتة للخروج من المأزق.

٣. إن انتهاء أزمات السينما العربية في المستقبل القريب حلمٌ طوباوي، ولكن! يظل الأمل معلقاً ببعض التجارب الفردية التي استطاعت، بإخلاصها للفن، صنع بعض المفاجآت المفرحة، ولن يتحقق الأمل بتجسير الهوة بين السرد كنص، والسرد كدراما، إلا إذا تمّ النظر إلى السينما كمنتَج جمالي، وإبداعي، وفني، قادرٍ على احتواء الصورة النابضة في الداخل، المسكونةِ بالرؤى النقدية، المهتمّةِ بالإنسان كحالة.

أمّا على صعيد الدراما الغربية، فقد أدّى التنافس المحموم بين التلفاز وشركات السينما، إلى سعي كلٍّ منهما إلى تطوير أدواته الفنية؛ إرضاءً لأذواق الجماهير، وتحقيقاً للمكاسب المادية بآن معاً، ولعلّ السينما كانت الأقوى في هذا المجال، بفضل الإمكانات المادية الهائلة التي تتوفّر عليها، فمثلاً أصبح رقم (100) مليون دولار رقماً عادياً لميزانية فيلم، وليست المسألةُ مسألة إمكانات مادية فحسب، بل إمكانات فنية، وفكرية أيضاً، فلكي تُقنع السينما المشاهدَ بالخروج من بيته الدافئ، واستمتاعه اللذيذ بمشاهدة قنوات التلفاز المتعددة والمتنوعة، كانت بحاجة إلى بدائل في غاية

التشويق، والإثارة، والأهمية، وهكذا بدأت علاقات جديدة تَبزغ بين النصوص والدراما، وقدّمت السينما روايات عالمية قديمة وحديثة، وقصصاً، وروايات تاريخية، وفق رؤى جديدة، أو إسقاطات معاصرة، كما شاهدنا في أفلام (الإسكندر) و(طروادة) و(القلب الشجاع) و(قصة حب)، بل إن بعض المنتجين السينمائيين لجؤوا إلى التعاقد مع روائيين عالميين لكتابة نصوص أفلامهم؛ مما أرسى القواعد لعهد جديد من العلاقة بين النص والدراما، يستجيب فيه النص لمقتضيات الدراما، وتجتهد الدراما للاستفادة من بلاغة النصوص الأدبية، وقدراتها التخييلية الهائلة، وذلك على غرار ما حدث في السينما الروسية حين قدمت مسرحيات شكسبير الخالدة (هاملت) و(الملك لير)، وقد حذا التلفاز حذو السينما في توجهاتها الجديدة، فعُرضت مسلسلات مهمة اعتمدت على نصوص أدبية ذاعت شهرتها، كمسلسل (الجذور) الذي يحكي معاناة الزنوج في رحلة العبودية الدامية من إفريقيا إلى العالم الجديد (أمريكا). وأخيراً، لا يمكن التكهن بما يمكن أن تؤول إليه العلاقة بين النص والدراما، سلباً أو إيجاباً، وفي اعتقادي أن علاقة التأثير المتبادل بينهما ستكون ذات نفع عميم على الإبداع

والاستمتاع، على النص والدراما معاً، أو على الأقل هذا ما نرجوه.

القصة القصيرة

مسوّغات الوجود والاستمرار

قد لا أتفق مع الذين يقولون: إن العصر عصر الرواية، وإنها الجنس الأدبي الأقدر على تصوير هموم الناس، واستشفاف أحلامهم، فلكل جنس أدبي قدرته الفذة على التعامل مع الواقع، معتمداً على أدواته الفنية لرصد التحوّلات الاجتماعية والفكرية والسياسية الراهنة، والإرهاص للمستقبل بكل احتمالاته، في إطار من المتعة الخلاّبة التي ترهف المشاعر، وتصقل الحساسيّة الكونية. ومدارُ الأمر في هذا كلّه قدرةُ المبدع، منتج النص، على التقاط الزاوية المناسبة، والتعبير عنها في إهاب جنس من الأجناس الأدبية وفقاً لضرورات الفن، وشروط الإبداع.

ربما كان من حسن حظّ الرواية أن أتيح لها رهطٌ من المبدعين، من أبناء الجيل الجديد، استطاعوا، عبرالمثاقفة، والتأثر بالاتجاهات الحداثية للرواية في الغرب، وأمريكا اللاتينية، أن يرتقوا بالرواية العربية إلى ذرى فنيّة لم تحلم بها في زمن الروّاد، اللهمّ إلا إذا استثنينا الأديب الكبير

نجيب محفوظ الذي يُعدّ ظاهرة فريدة، جمعت بين فضل الريادة، ومزيّة التطور؛ إذ كتب الرواية الكلاسيكية، والواقعية الاجتماعية، والواقعية التعبيرية، والسريالية، ورواية الأصوات المتعدّدة، مواكباً المستجدات في هذا الجنس الأدبي، على صعيد الشكل الفني، بعبقرية فذّة قد لا تتكرّر. لكنّ هذا لا يعني أنّ القصة القصيرة، وهي فن سردي كالرواية، قد فقدتْ مكانتها التي تبوّأتْها على عرش الفنون السردية لزمنٍ غير يسير من القرن المنصرم. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل استنفدت القصة القصيرة أغراضها، وسلّمت نفسها لأول مخفر؛ لتقبع رهن الإقامة الجبرية في متحف التاريخ مع الأجناس الأدبية الأخرى التي فقدت بريقها جماهيرياً؟

قد يحلو لبعض المتحمسين للرواية الزعمُ بهذا، متناسين أن معشوقتهم تنتمي، والقصةُ القصيرة إلى أرومة واحدة، غاضّين الطرف عن الانتصارات التي أحرزتها القصة القصيرة، ولا تزال، في ساحة الإبداع المعاصر، حيث لا تخلو مجلة، أو دورية أدبية من نص قصصي يعكس استمرارَ تألقها، وسطوع نجمها، وحضورَها البهيَّ بين الفنون. إنّ عالمنا المأزوم حتى النخاع، والذي تتوالد أزماته المستديمة من رحم النظام العالمي الجديد، يشكّل أرضاً لا أخصب، ولا

أغنى، للقصة القصيرة؛ كي تخوض المعركة، فنياً وحضارياً، ضد جميع أشكال الاستلاب الإنساني، من تهميش، وتشيّؤ، وتنميط، وحوسبةٍ للمشاعر، وغير ذلك من إفرازات العولمة المشؤومة التي ما انفكّت، في جوانبها السلبية، تدمّر روح الإنسان، وتُسلِمه إلى مزيد من الشقاء.

ما أشبهَ اليوم بالأمس والبارحة! إنّ العودة بالذاكرة إلى المناخات التي أفرزت القصة القصيرة في نهايات القرن التاسع عشر، حيث ظهرت نماذجُها الرائعة على يد (موباسان) و (إدجار آلان بو) و(تشيخوف)، مستمّدةً موضوعاتها من معاناة الطبقة المهمّشة: البروليتاريا العمالية، والبروليتاريا الرثّة، وأصحاب الدخل المحدود، الرازحة تحت وطأة النظام الرأسمالي، وسحقِه اليومي لها بآلة الاستغلال الجهنمية، هذه العودة تقنعنا بأن الحال لم تتغير، وبأنّ ملايين الجوعى والمحرومين لا يزالون يتطلعون إلى الخلاص المادي، والروحي، على يد نظام عادل، يصنعونه بنضالهم، يعيد للعالم توازنه، بعد أن أرهقه صراع الإيديولوجيات، أو سيادة الإيديولوجية الواحدة. وهم في دوّامة معاناتهم هذه، يجدون بعض العزاء في فنّ يسخّر أدواته، وأشكاله الفنية، ومن أهمها: القصة القصيرة ؛ للتخفيف عنهم، أو إشعارهم بأنّ أحلامهم البسيطة قابلة

للتحقق في يوم ما. لقد عادت الروح إلى القصة القصيرة في هذه المناخات الموسومة بانسداد الأفق، الموصومة بتعاسة الإنسان دون بصيص أمل، بل إنّ مأساة الإنسان اليوم أخذت أبعاداً جديدة لم تكن معهودة أيام الرأسمالية الأولى، فثمّة انتهاكٌ للبيئة، وتدميرٌ لشروط الحياة على الأرض، واعتداءٌ على بكارة الكون في ظلّ إنتاجٍ كمّي مسعور، ونزعةٍ جنونية للاستهلاك؛ الأمر الذي لا يهدد حياة الإنسان الاجتماعية فحسب، بل حياته البيولوجية، وينذر بتحويل الأرض إلى مخزن قمامةٍ، أو ثقب أسود. إنّ ما تقدّم من عوامل، وظروف، يوهّج الإحساس بالواقع، ويزيد القلق على المصير، ويرفع درجة حرارة الكتابة إلى حدّ الغليان، وهي الدرجة المواتية، بل الشروط المثالية لإبداع القصة القصيرة، حيث تتوافر أمامها قضايا محتدمة، تركّز عليها عدستُها الفنية، وتجترح ما لا يُحصى من أشكال فنية، ومضامين رؤيوية تشهد لهذا الجنس الأدبي بقدراته الفذّة على التعبير، بامتياز، عن هموم الإنسان المعاصر.

لا شكّ في أن الميدان الذي يمكن للرواية أن تجري فيه ممتدّ مكاناً وزماناً، ويغطّي مساحة لا محدودة من المسائل الاجتماعية، والسياسية، والفلسفية، وهذه مزيّة تحسب للرواية، لكنها قد تكون نقطة ضعفها، إذ تنافسها فيها

الدراما السينمائية، أوالتلفازية، بما تملكه من قدرة على التشويق، وطاقة في التأثير تجذب بالصوت والصورة ملايين المشاهدين، بينما لا يتعدى قرّاء أفضل عملٍ روائي بضعة آلاف. ومن هنا تظل القصة القصيرة محتفظة بمواقعها الحصينة التي لا يستطيع التلفاز اختراقها؛ نظراً لما تختصّ به من إمكانات فائقة في التحليل، والتصوير، وتفجير اللغة، وارتيادِ المواقع المجهولة في النفس البشرية، يضاف إلى هذا كله ما أفادته القصة الحداثية، خاصة، من تقنيات الشكل الفني المقتبسة مِن فن السينما، كالمونتاج، والكولاج، أو مِن فن المسرح، كالحوار، والمشهدية الدرامية، أو مِن لغة الشعر، كالتكثيف، والرمزية، حتى غدا كثيرٌ من النصوص القصصية قصائد نثر. كما أنّ أغلب عناصر القص الكلاسيكية، كالحبكة، والعقدة، والمكان، والزمان، وربما الحدث نفسه، تمّ تجاوزها في القصة الحداثية لمصلحة عنصر ثابت لا يتخلّف أبداً، ألا وهو: وحدة الأثر. وتأسيساً على ما ذُكر، فقد ظهرت الدعوة إلى كتابة النص الذي لا ينتمي إلى جنس أدبي بعينه، وتتماهى فيه الأجناس جميعاً، بما يمكن تسميته بتراسل الأجناس، قياساً على تراسل الحواس، ورغم وجاهة هذه الدعوة التي تجد تأصيلاً لها في نصوصنا التراثية، ككتابات الصوفيين، وبعض ما

ألّفه أبو حيان التوحيدي، إلا أنها لا تلغي خصوصية كل جنس أدبي، وتميّزَه بأدوات فنية، ووسائل تعبير خاصة، لكنّ هذه الدعوة، إذا طُبّقت في توجهاتها العامة، وفّرت منبعاً ثرّاً، ومصدراً غنيّاً لرفد الأجناس الأدبية عامة، والقصة القصيرة خاصة، بالعديد من الأساليب المبتكرة، والأشكال الجديدة المتجددة التي تلبي حاجات الذائقة الفنية باستمرار. ويبقى السؤالُ بعد هذا كله قائماً: هل الأزمة أزمة قصة قصيرة، أم أزمة مبدعين؟ إنها لا شك أزمة المبدع الذي نحتاجه اليوم أكثر من أي وقت مضى، لا في القصة، أو الرواية، أو المسرح، فحسب، وإنّما في كل ميادين العلم، والفن، والعمل، فالواقع السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، يضغط على أرواحنا، وأجسادنا، وعقولنا، بكل قواه، والفنّ، قد يكون خشبة الخلاص التي تنقذنا من الغرق، وتحفز إرادتنا على الصمود في وجه الأمواج، وتمدّنا بالتفاؤل للوصول إلى الشاطئ الآخر، حيث الحياةُ الحرة الكريمة، وحيث الحقّ، والخير، والجمال هي حقائق، لا مجرّداتٌ ذهنية.

رأي

في الرواية التاريخية

أليس مستغرباً أن يجري التركيز في الرواية العربية على التاريخ، ويكون شغل الروائيين الشاغل هو الحفر الأركيولوجي في تاريخ الأمة بحثاً عن شخصية إشكالية هنا أو هناك، ثم تحميلها جرائر عصر بكامله، وربما عصور، وجعلها مسؤولة عما ورثته الأمة من جينات الانحطاط والتخلف؟ سؤال يتبادر إلى الذهن أمام هذا الركام من الروايات العربية التي بات التاريخ لعبتَها المفضلة توثيقاً أو، تخييلاً، تشويهاً، أوتجميلاً. القضية برمّتها، في نظري، تعود إلى المشروع أو اللامشروع في الكتابة، والممارسة، والتعبير. وبعيداً عن نظرية المؤامرة، فإن الأمر يبدو من بعض كتاب الرواية التاريخية، وكأنه سعي للشهرة، أو للربح السريع على طريقة الروائيين الذين قاربوا في نتاجاتهم التابوهات الثلاثة: الجنس والسياسة والدين، فراجت رواياتهم؛ لما أثير حولها من ضجيج إعلامي، ثم أصبحوا من أصحاب الملايين، لديهم حراسة خاصة تُوفّر لهم الأمن

والأمان، ويتجولون مرفَّهين في العواصم الكبرى، وتُسلط عليهم الأضواء في الندوات، واللقاءات، والمؤتمرات، ويدخلون موسوعة (جينس) كأكبر المتجرّئين على القيم.
أريد بدايةً أن أبيّن أن التاريخ للأمة بمثابة خزّان وجداني، وقيمي تلجأ إليه في محنها، وهزائمها ليساعدها على التماسك، والثبات في مواجهة التحديات، ويستنفر قواها الحيّة للابتكار والإبداع في الحاضر؛ لئلا تصبح من مخلّفات الماضي. لذلك فإن هذا التاريخ ليس حقائق مجردة، وليس سجلاً تفصيلياً بالانتصارات والهزائم، بقدْر ما هو خلاصاتٌ وعِبَر تمّت تنقيتها، وغربلتها من ركام الأحداث الكثيرة، ثمّ أعيدت صياغتها لترسخ كجزء من الذاكرة الجمعية للأمة، وأصبحت علامة فارقة لها تصنع كينونتَها، وعمقها الوجودي، ورسالتها في الحياة. فمن العبث إذن أن تبحث عن حقيقة محضة، أو أكذوبة صريحة في حدث تاريخي ولا سيما حين يكون هذا الحدث ملتبساً بالصراعات المذهبية، أو القبلية، أو السياسية التي واكبت الأمة في طور تشكلها، أو نهضتها، وبالتالي فإن إعادة كتابة تاريخ الأمة روائياً يعدّ أحياناً لعبة تتحكم فيها الأهواء، والمصالح، ويتمّ النفخ في قِرب مثقوبة، أو في رماد نيران قد انطفأت، وتراهن الأمة على انطفائها في وعي أبنائها المعاصر. إنّ إعادة كتابة

التاريخ هي مهمّة الباحثين، والمؤرخين الذين يمتلكون الوثيقة التاريخية، والمنهج العلمي، والنزاهة الموضوعية في الدراسة واستخلاص النتائج، وهي أدواتٌ من الصعب توافرُها في عمل يقوم على المخيّلة أساساً، واللغة المجازية، والإسقاطات الإيديولوجية كالرواية والمسرح. من المعروف أن السير الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس، وعنترة، وذات الهمة لم تدوّن في حقبة تاريخية معينة، وإنما كانت تتشكّل عبر حقب، وكان الخيال الشعبي يضيف إليها دائماً ما يراه ضرورياً لإثارته، أو إمتاعه، أو تلبية نزوعاته الاجتماعية والقومية. ولهذا نجد تعدداً في أساليبها، وتنوعاً في لغتها يعكس تطوّر أساليب النثر العربي، كما يعكس التطور العقلي والعاطفي للأمة؛ مما ينأى بها عن أن تكون مرجعاً تاريخياً، ولكن! يَحفظ لها أهميتها في تشكيل الوجدان الجمعي، وبلورةِ الشعور القومي المناهض للاحتلال الأجنبي، المتمسك بالهوية. قد تكون في حياة بعض الشخصيات (محاورِ هذه السير) مواقف سلبية، أو أعمال لا يرضى عنها المنطق المعاصر، أو الإنساني عامة، لكنّ الظلم يكمن في تعميم هذه الأخطاء، وتناولها بشكل درامي يجعلها نماذج لقيم سلبية تهدّم الذاكرة الجمعية للأمة، ولا تجني منها سوى التشكيك في رموز قومية، ووطنية، ودينية، وغيرَ المزيد من

الإحباط والتغريب في ظل واقع يشهد المزيد من التشرذم السياسي، والتفكك الاجتماعي. ليست بطولةً بالتأكيد أن يلجأ روائيٌّ إلى البحث عن الاستبداد، أو الظلم، أو الفساد في شخصيات تاريخية هي موضع نظر، ومحلّ خلاف واجتهاد، لكنّ البطولة الحقيقية أن يسهم بفنّه في بلورة وعي تقدمي، إنساني، جمالي حول واقعٍ يمور بالقضايا الاجتماعية والسياسية. إنّ هذا لا يعني تضييق مساحة الموضوعات والمجالات التي بوُسع الروائي الخوضُ فيها برؤيةٍ خاصة، وإنما يعني إعادة التوازن بين الموضوعات والمجالات التي تستأثر باهتمام الأديب والمتلقي على حدّ سواء، فليس منطقياً أن يكون المضمار التاريخي هو المجال الأرحب للّعب الروائيّ، وقضايا الأمة الراهنة معلّقَة تنتظر المفكر، والأديب والسياسي بإلحاحٍ؛ ليتناولها كلّ من زاويته. إنّ الروايات التي كان لها الفضل في صياغة وعي شعوبها كانت روايات تمتح من الراهن المعاصر، وتتحمّل مسؤوليةَ الكلمة، وأمانتها دون أن تتهرّب من مواجهة استحقاقاتها، بل إنّ أصحابها كانوا زاهدين في الجوائز التي مُنحت لهم عن جدارة كما فعل الفيلسوف والأديب الفرنسي (سارتر) برفضه جائزة نوبل للآداب، وكما فعل الروائي المصري (صنع الله إبراهيم) برفضه جائزة المجلس الأعلى للثقافة. صحيحٌ أن التاريخ

ليس ملكاً لأحد، ولكنه أيضاً ليس من أملاك الغائب. إنّه للأمة التي ربّته يوماً بعد يوم، وأزالت عنه فضلاتِه حتى غدا شاباً جميلاً تتباهى به، وتعود إليه لتستمدّ منه العزم في مواجهة الحاضر، مقتديةً بنماذجه الرائعة، متجاوزةً سلبياته، أو غافرةً خطاياه، وهذا من حقها؛ لأنها لا تريد أن تنظر إلى الوراء إلا بمقدار ما يحفزها على صنع الحاضر، واستشراف المستقبل. فهل يعي كتابُ الرواية التاريخية هذه الحقيقة، ويكرّسوها في أعمالهم الإبداعية؟

النقدُ والإبداع

العلاقةُ بين النقد والإبداع هي علاقة اللازم بالملزوم، فحيثُما يكون إبداعٌ يكون نقدٌ، وإذا صدَف أن انفصمت هذه العلاقةُ أو توهَّنت لسببٍ من الأسباب فإنَّ خللاً في ساحة الفنِّ والأدب يكون قد ألقى بجِرانه، وخيَّم بظلاله. ومِن ثَمّ فإنَّ هذه العلاقة ينبغي أن تتَّسم بالإيجابية والتعاون والاستدامة؛ وبمعنىً أدقَّ: ينبغي أن تكون علاقةً جدلية قائمة على التأثير المتبادَل والمصلحةِ المشترَكة. فلا يتبرَّم الأديب بالناقد ويراه سيفاً مُصلَتاً على رقبته، ولا يفتئتُ الناقدُ على المبدِع ويبخسُه حقَّه؛ فيجعل الأديبَ في شكٍّ من جدوى النقد وأهميَّته، بل يسعى كلٌّ منهما للاستفادة من الآخر والتفاعلِ معه لِما يُحقِّقُ مصلحةَ العمليةِ الأدبية ككلّ. لا شكَّ أنَّ الإبداع سابقٌ على االنقد ومحرِّضٌ له في الوقت نفسه، وهو الذي يدفع النقدَ لأن يطوِّر أدواتِه باستمرار، ويبتكرَ القواعدَ الناظمةَ لعملية الإبداع ويقدِّمها لا على سبيل الفرضِ والإلزام، وإنّما على سبيل النُّصحِ وإزجاء المشورة، شريطةَ أن تكون هذه القواعدُ مستقاةً من النصِّ الإبداعيِّ نفسِه

ومبنيَّةً على قراءته من الناقدِ قراءةً معمَّقةً تستغورُ أعماقَه، وتضيءُ خفاياه، وتهديه سواء السبيل. ومِن ثَمّ فإنَّ النقدَ يكشف في المَقام الأولِ عن مزايا النصوص الإبداعية، ويدلُّ بحِرفيةٍ وإقناعٍ على مواطن الإجادة في تلك النصوصِ ليهتديَ القارئُ بنورها، ويتعرَّف جمالياتِ النصوص التي ربما حدَسها على نحوٍ مُبهَم ينسجمُ مع ثقافته وذائقته، فيأخذ الناقدُ بيده ويسلِّحه بمعرفةٍ نظريةٍ وعمليةٍ مُهمَّةٍ ومَرجعيةٍ تزيدُ من إمكانياته في التذوُّق، ومن غِبطته في اكتشاف مواطنِ الجمال بعقله وشعوره؛ ليشتركَ إحساسُه وإدراكُه معاً في التذوُّق الكاملِ والمثاليّ. هذا من جهةٍ ومن جهةٍ أخرى فإنَّ الناقد يضعُ نفسَه في خدمة المبدِع ليقدِّم له خلاصةَ فكرِه وثقافتِه وخبرتِه في مجالِ نقدِ النصوص والتعامُلِ معها، مبيِّناً مواضعَ القصور والتَّقصيرِ التي اعترتْ نصوصَ المبدِع؛ ليتلافاها أو يُعدِّلها، فتكون أكثرَ إصابةً في تحقيق المُراد، وأوسعَ من حيث الاستجابة لها في نفوس القرّاء. وقد يعمد الناقدُ إلى عَقد المقارنات بين النصوص الإبداعية للأديب نفسِه أو لعددٍ من الأدباء سواءٌ أكانوا محليين أم

عالميين للتعرُّف إلى الاتجاهات الفنية ومُنطلَقاتها، والموازنةِ بين مزاياها؛ الأمرُ الذي يخدمُ الأدباء والقرّاء معاً، ويطوِّر عملياتِ الإبداعِ والتذوُّقِ والنقدِ إلى حدٍّ بعيد. إنَّ ما يتمتَّع به الأديب من حريةٍ في إبداعه هي في الوقت نفسِه شرطٌ لازمٌ له، تدفعُه أحياناً لأنْ يرى في النقدِ إعاقةً أو تقييداً له، وفي الحرية فوضى بلا حدود؛ فيظنُّ نفسَه فوق النقد، ويعتقد أنَّ كلام النقّاد ما هو إلا نقيقُ الضَّفادع أو التشويشُ الذي لا يَثني قافلةَ الإبداعِ عن المسير. وكثيرٌ مِن الأدباء مَن يتبنَّى هذا الاعتقاد، ويُشبِع النقّادَ سِباباً وشتماً محمِّلاً إيّاهم جريرةَ التخلُّف الأدبيِّ، والتآمرِ على سلامة الإبداع، خاصةً إذا تغاضى النقّادُ عن إبداعه ولم يُشيدوا به، ولكنْ على الرغم من وجود نقّادٍ متحامِلين أو مغرِضين إلا أنَّ جمهرةً منهم تحترمُ الكلمةَ، وتلتزمُ الموضوعية، وتتمتَّعُ بالثقافة الواسعةِ التي تُفيد الإبداعَ وترتقي به. وكذلك تبتعدُ عن المحاباة الرخيصةِ، وتقولُ كلمةَ الحقِّ الي تؤمنُ بها وإنْ أغضبتْ مَن تُغضِب، لاتأخذُها في قولها لومةُ لائم. وهؤلاء موجودون في كلِّ مكانٍ وزمانٍ جنباً إلى جنب مع مَن يُضادُّهم في الاتّجاه

والتوجُّه من النقّاد المُغرِضين؛ لأنَّ ذلك مِن طبيعة الأشياء ومِن مقتضيات الوجودِ القائمِ على التَّوازنِ في كلِّ شيء كتجلٍّ للحكمةِ الإلهيةِ وللقوانينِ الطبيعية. لقد مرَّ النقدُ بمراحلَ متعدِّدةٍ قبل أن يصبح علماً أو فناً يستندُ إلى معاييرَ وأُسسٍ تجمعُ بين الذاتيةِ والموضوعية، ذلك أنَّ النقد لا يُعدُّ علماً محضاً كالعلوم الطبيعيةِ والتجريبيةِ المعتمِدةِ على التجربة والاختبارِ، بل هو علمٌ وفنٌّ، موضوعيٌّ وذاتيٌّ، وإنْ حاولتْ بعضُ المدارسِ النقديةِ أن تُقحِمه في دائرة العلوم البحتة، فأخفقتْ معترِفَةً بإخفاقها أو مكابِرةً في عدم الاعتراف. بدأ النقدُ انطباعياً ذاتياً في صورةِ أحكامٍ عامةٍ أو جزئيةٍ غيرِ معلَّلةٍ، تخضعُ لذائقةِ هذا الناقدِ أو ذاك، وقد تتناقضُ الأحكامُ لدى الناقدِ نفسِه الذي ينسى ما أصدرَه من حُكمٍ في موقفٍ ما فيتراجعُ عنه في موقفٍ آخرَ متراخٍ عنه في الزمن. وأحياناً نرى مِن المبدعين مَن يتولّى نقدَ إبداعِه بنفسه على سبيل النقدِ الذاتيِّ قبلَ أن يُخرجَه إلى النور، ويسمعَ آراءَ النقّادِ والقرّاءِ فيه. فهو يعيدُ النظرَ فيما يُبدعُ مراتٍ ومراتٍ حتى يطمئنَّ تماماً إلى رضاه عنه، ولعلَّنا سمِعْنا

عن شعراء الحوليّاتِ في العصرين الجاهليِّ والإسلاميِّ كزهيرِ بن أبي سلمى، وكعبِ بن زهير، والحُطيئةِ الذين دُعوا بالمُنقِّحين، فكان أحدُهم ينظِم قصيدتَه في حولٍ كاملٍ أي في عامٍ تامٍّ وهو يعيدُ فيها زيادة ونقصاناً وتغييراً حتى يضمن لها الاستواء، ولا شكَّ أنَّ ثمَّةَ شعراءَ آخرين نحَوا هذا المنحى في الشرق والغرب دونَ أن يقتصرَ هذا الأمرُ على الشعر وحدَه، بل تعدّاه إلى سائر الأجناس الأدبية، فأنت تسمعُ عن أدباءَ غربيين أعادوا كتابةَ نصوصِهم عشراتِ المرّاتِ قبل أن تأخذَ شكلَها النِّهائيَّ مثل (بول فاليري) صاحبِ الرواية الشهيرة (مدام بوفاري) و(إدجار آلان بو) صاحبِ القصيدة الرائعة (الغُراب). وربما كان هذا شأنَ بعضِ المبدعين العربِ أيضاً الذين تشهدُ مسوَّداتُ أعمالِهم على ما أجرَوه من إعادة نظرٍ طويلةٍ قبل أن ترى أعمالُهم النور.

وممّا ينتمي إلى النقد الانطباعيِّ كثيرٌ من الصفحات الثقافيةِ في المجلاتِ الأدبيةِ ولا سيما في وطننا العربيِّ، وهو نقدٌ يُكتبُ على عُجالةٍ كأنه من بابِ إسقاطِ العتبِ، والاعتذارِ عن التقصيرِ في المتابعة النقديةِ لِما يُنشر من إبداعاتٍ محلية،

وللأسف، فإنَّ كثيراً منه يتَّسم بالمحاباة المنافِقةِ أو الهجومِ الشديدِ على طريقة المدحِ أو القدح. ولكن، من باب الموضوعيةِ أن نشير إلى أهمية هذا النقدِ على عُجَره وبُجَره؛ لأنَّه يَسدُّ ثُغرةً مهمَّةً في الحقل الأدبيِّ تخلَّف عن سدِّها النقدُ الأكاديميُّ المتخصِّص؛ فتولَّى زِمامَها نقّادٌ غيرُ متخصِّصين، دون أن ننسى في الوقتِ نفسِه الدورَ الرائدَ الذي قامَ به النقدُ الصحفيُّ أواسطَ القرنِ العشرين في معظمِ الأقطارِ العربيةِ كمصرَ ولبنانَ والعراقِ وسوريةَ وفلسطينَ في تنشيط الحركةِ الأدبيةِ عامةً والنقديةِ خاصةً، وإبراز أعلامٍ من النقّاد لا تزال أسماؤهم نجوماً زاهرةً في سماء الأدبِ أمثالِ: طه حسين، وعباس محمود العقاد، ومصطفى الرافعي، ومحمد مندور، وسهيل إدريس، وميخائيل نعيمة، ومحمود غنيمي هلال. ولا يمكنُ لنا إلا بشيءٍ من التحاملِ والتمحُّلِ أن نصفَ ذلك النقدَ الذي ألمَعْنا إليه توَّاً بالانطباعيِّ؛ لأنَّ كثيراً منه تحوَّل إلى كتبٍ مرجعيةٍ في النقدِ بعدَ أن جمعَه أصحابُه من الصحفِ المتفرِّقة، ولنا دليلٌ قويٌّ على ما نذهبُ إليه هو كتابُ (حديث الأربعاء) لعميد الأدبِ العربيِّ (طه حسين)

الذي كان في البداية مقالاتٍ صحفيةً أسبوعيةً ثُم جُمعت في كتاب، وكذلك كتابُ (حصاد الهشيم) ل(إبراهيم عبد القادر المازني) الذي كان بدورِه مقالاتٍ صحفية. وعلى العمومِ ليس بوسعنا أن نضعَ كلَّ النقدِ الانطباعيِّ في سلَّةٍ واحدةٍ فنتَّهمَه بالقصورِ والتسرُّعِ، فهو انعكاسٌ لثقافة صاحبِه، وصورةٌ فرديةٌ عنه تتلامحُ في مِرآتِها القدراتُ الخاصةُ في الفهمِ والتفسيرِ والتعليلِ والحكمِ، وكذلك في الموقفِ الأخلاقيِّ، وهذه مسائلُ تختلفُ من شخصٍ لآخر، وتكشفُ عن العمقِ والالتزامِ لدى البعض، وعن السطحيةِ والابتذال لدى البعض الآخر. ومِن صوَر النقدِ الانطباعيِّ ما رأيْنا نماذجَ منه في العصرِ الجاهليِّ، وفي العصورِ الإسلاميةِ التي سبقت العصرَ العباسيَّ وانضوى تحتَ عباراتٍ مِن مثل: "أمدحُ بيتٍ قالته العرب، وأهجى بيتٍ، وأرثى بيتٍ" إلى آخر ما هنالك من تفضيلاتٍ في أغراضِ الشعرِ كافَّة، وهي عباراتٌ تدلُّ على النظرة الجزئية كما تدلُّ على الانفعالِ اللحظيِّ في موقفٍ أو مناسبةٍ، وربما تدخَّلَ فيها عاملُ العصبيةِ القبليةِ أو الجغرافيةِ أو المذهبيةِ. وقد تأتي العباراتُ النقديةُ في صوَرٍ

مسجوعةٍ عامةٍ لا تقدِّمُ أو تؤخِّر في مضمار النقدِ الفنيِّ، وتصلحُ لأن تُطلَق على كثيرٍ من النصوصِ الإبداعيةِ دونَ تمييز. وللإنصافِ أيضاً فإننا لانعدَمُ في النقدِ الانطباعيِّ هذا من تلمُّسِ عباراتٍ لها علاقةٌ قويةٌ بمفهومِ النقدِ المنهجيِّ لاهتمامِها بالتعليل والتفسير، ووقوفِها على نقاطٍ نقديةٍ أغلبُها ذو علاقةٍ باللغةِ والنحوِ، وهما عنصرانِ مهمّانِ في النقدِ الفنيِّ قديماً وحديثاً. ولعلنا نذكرُ في هذا السِّياق (النابغةَ الذُّبيانيَّ) محكِّمَ الشعرِ في (سوق عكاظ) وهو يحكمُ على شعر (حسّان بن ثابت) بل يُحاكِمُه إذ يقول له: "لقد قلَّلت جفانَك وأسيافك، وبهتَّ لونَ أسيافِك إذ جعلتهنَّ يلمعن في الضُّحى لا في الظلام، وفخرتَ بقلةِ مَن قتلتم من الأعداء". وكان النابغةُ يستندُ في نقدِه إلى المفردات اللغويةِ التي استخدمها (حسّان) للفخر في بيت شعرِه الذي يقول فيه:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلمعنَ في الضُّحى

وأسيافُنا يقطرنَ مِن نجدةٍ دما

والنابغةُ هنا يُلمحُ إلى أنَّ (الجفنات) جمعُ قلَّة، وليست ك(الجِفان) جمعَ كثرة، وأنَّ (الأسياف) جمعُ قلَّةٍ أيضاً وليست ك(السيوف) جمعَ كثرة، وأنَّ (يقطرنَ) تدلُّ على قلَّةِ الدِّماء وليست ك(يجرين) تدلُّ على كثرتها. وهذا التعليلُ، وإن كان منحولاً على لسانِ النابغة كما زعموا، يعتمدُ كما أسلفْنا على اللغة واستخداماتِها الصحيحةِ، ويُشيرُ إلى التقدُّم خطوةً على طريق النقدِ المنهجيّ. وإذا كنّا استثنيْنا العصرَ العباسيَّ من النقد الانطباعيِّ فذلك لظهورِ مؤلَّفاتٍ نقديةٍ متخصِّصةٍ أقربَ إلى المنهجيةِ والموضوعيةِ مثلِ: (الموازنة بين الطائيين) لأبي الحسن الآمدي، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني، وسواهما من الكتبِ التي يُرجَع إليها في مظانِّها من تاريخِ النقدِ العربيّ. وقد حاولَ أصحابُ هذه المؤلَّفات أن يقدِّموا نظراتٍ نقديةً شاملةً ترتكزُ على موازناتٍ تفصيليةٍ شمِلتْ معظمَ إنتاجِ الأدباءِ المنقودين، وتناولت العناصرَ الفنيةَ للنصوصِ (وهي نصوصٌ شعريةٌ في الغالب)، وعقدت المقارناتِ فيما بينها لإبراز محاسنِها أو مساوئِها، مستندةً إلى معاييرَ معروفةٍ لدى أصحابِ

الاختصاصِ وأهمُّها: معيارُ (الالتزام بعمود الشعر). وقد سبقَ هذه المؤلَّفاتِ الآنفةَ الذِّكرِ أو واكبَها كتبٌ نقديةٌ عُنيت بوجهٍ خاصٍّ بتصنيفِ الشعراءِ في طبقاتٍ بحسب تفوُّقِهم الفنيِّ، وعلوِّ كعبِهم في الشاعريَّة ككتابِ (طبقات فحول الشعراء) لابن سلّامٍ الجُمَحي. وثَمّةَ كتبٌ أخرى اشتغلتْ على جمعِ أجملِ القصائدِ في مجموعاتٍ ككتابِ (المفضَّليات) للمفضَّل الضَّبيِّ، وكتابِ (الأصمعيات) للأصمعيِّ، وكتابِ (الحماسة) لأبي تمّام، وهي – لا شكَّ– تمثِّل موقفاً نقدياً ضِمنياً يعتمد على الاصطفاءِ والموازنةِ والتذوُّق. وعلى الرغم من هذه المنهجية التي اتَّسمت بها هذه المؤلَّفاتُ فإنها لم تخلُ مِن تحيُّزاتٍ ذاتيَّةِ الطابَع، ومن سقطاتٍ نقديَّةٍ عفويَّةٍ أو متعمَّدة. وأظنُّ أنَّ من التعسُّف أنْ نتصوَّر خلوَّ النقدِ تماماً، سواءٌ أكان انطباعياً أم منهجياً، من عنصرِ الذاتية؛ ذلك أنَّ معيارَ النقدِ كعنصرٍ أصيلٍ– لا يختلفُ عليه أحدٌ من النقّاد ولا يتغيَّر– هو التذوُّق، فالنظريةُ النقديةُ قد تكون مداراً للتطبيق مِن كثيرٍ من النقّاد الذين يتبنَّونها ولا سيما إذا كانت جديدةً أو منتشرةً على نطاقٍ واسعٍ أو ذاتَ نجوميةٍ

بحكمِ الشُّهرة كالنظريةِ البنيويةِ، والنظريةِ التفكيكيةِ، ونظريةِ النقدِ الثقافيّ ولكن، يطبِّقها هذا الناقدُ على نحوٍ من الأنحاء، ويطبِّقها ناقدٌ آخرُ على نحوٍ مغايرٍ وكلٌّ منهما يدَّعي أنَّه الأكثرُ التزاماً بالنظرية. والصحيحُ أنَّ كلّاً منهما صادقٌ في دعواه؛ لأنَّه احتكمَ إلى ذوقِه الخاصِّ، أي إلى تذوُّقِه في تطبيق النظريةِ على النُّصوصِ، وتحوَّلت النظريةُ على يديه من آليةٍ جامدةٍ إلى كائنٍ حيٍّ في تفاعلِها مع هذا النصِّ أو ذاك، وكما تكون طبيعةُ (الحيويَّةِ) مختلفةً من شخصٍ لآخرَ تكون النظريةُ نفسُها في سياق التفاعلِ مع النصوصِ مختلفةً من ناقدٍ لآخر. بعد هذا الاستطراد نعودُ إلى الحديثِ عن العلاقةِ بين النقدِ والإبداعِ فنرى أنَّ تطوُّر الإبداعِ الأدبيِّ بظهور أجناسٍ أدبيةٍ جديدةٍ سوى ما نصَّ عليه (أرسطو) من أجناسٍ هي: (الدراما والشعر والملحمة) وما اقتصرَ العربُ عليه من جنسٍ أدبيٍّ هو الشعرُ فحسب، حَدا بالنقدِ إلى مواكبةِ هذا الجديدِ المتمثِّلِ بتلك الفنونِ المحدَثةِ كالقصةِ والرواية، وإلى تجديدِ أدواتِه التي استخدمَها في التعامل مع الأجناسِ الأدبيةِ القديمةِ بعد أن تطوَّرت هذه

الأجناسُ نفسُها حين لم يَعد المسرحُ (الدراما) هو نفسُه المعهودُ عندَ (سوفوكليس)، ولم يعد الشعرُ متوقِّفاً عندَ إبداعِ (هوميروس) وملاحمِه الشهيرة، بل ظهرَ المسرحُ الكلاسيكيُّ الجديدُ، والمسرحُ الرومانسيُّ الذي نسفَ قانونَ الوحداتِ الثلاثِ (الزمان والمكان والحدث)، وقطعَ الشعرُ بأنواعه من غنائيٍّ وقصصيٍّ ودراميٍّ أشواطاً بعيدةً متأثّراً بالمدارس الجديدةِ من رومانسيةٍ وواقعيةٍ ورمزيةٍ، وكان لهذا كلِّه أثرٌ عميقٌ في النقدِ وتيّاراتِه؛ بما أرساه من قواعدَ جديدةٍ، وأبدعَه من نظريّاتٍ عن خصائصِ الفنونِ المحدَثةِ وما تتطلَّبُه من عناصر. وبدا النقّادُ في كثيرٍ من الأحيانِ ككَهنةِ معبدِ (أبولو) لا يُردُّ لهم قرار، ولا يجرؤ على ما رسَموه من قواعدَ إلّا المتمرِّدون. وفعلاً لقد ظهرَ أمثالُ هؤلاءِ المتمرِّدين في الأدبين الغربيِّ والعربيِّ وإنْ كانوا في الأدب العربيِّ أكثرَ وأشدَّ تأثيراً في تاريخ الإبداعِ العالميِّ قاطبةً. ومَن مِنّا لا يذكرُ (شكسبير) وخروجَه على قانون الوحداتِ الثلاث، و(رامبو) وتمرُّدَه على الشعر بتقنيّاته المألوفةِ، وافتراعَه لوناً مبتَكراً منه في أخيلتِه ومضامينِه، و(سرفانتس) وتفكيكَه

عناصرَ الروايةِ التقليديةِ لحسابِ روايةٍ جديدةٍ في تقنيّات الشّكلِ وفي المضمون (فضح الفروسيةِ الزائفة) بروايته العظيمةِ (دون كيشوت). وعلى الرغمِ مِن هذا التمرُّدِ النِّسبيِّ ظلَّت للنقدِ سطوتُه، وللنقّادِ الأفذاذِ مكانتُهم، ورسَّخ هذه المكانة إلى حدٍّ بعيد ما امتازتْ به لغةُ النقدِ الجديدِ من إحكامٍ وبراعةٍ وجمالٍ فنيٍّ أيضاً، حتى إنَّ بعضَ النصوصِ النقديّةِ تُضارعُ النصوصَ الإبداعيةَ في جمالياتها، وتَصلحُ لأن تُدرَسَ على هذا الأساس؛ ممّا مهَّدَ السبيلَ لظاهرةٍ جديدةٍ اسمُها (نقد النقد) ركَّزت على تناول النصوصِ النقديةِ بالنقدِ والتحليل. ويُذكرُ في صددِ الحديثِ عن لغةِ النقدِ الجديدِ أنَّ لوناً منها في سعيِه نحوَ مقاربةِ الدقَّةِ العلميةِ تجاوزَ طبيعةَ النقدِ نفسَها في اتّكائها على الاحتماليةِ والتَّرجيحِ واللاحسمِ، فأغرقَ النقدَ بمصطلحاتٍ، ورسومٍ، ومخطَّطاتٍ بيانيةٍ، وحدودٍ صارمةٍ، أرهقت القارئَ وأسقمتْه؛ فلم يدرِ إنْ كان يقرأُ نقداً أدبياً أم يَتعاملُ مع نظريةٍ رياضية. وقد اشتُهر هذا الأمرُ في النقدِ البنيويِّ خاصةً، ولربَّما تراجعَ أصحابُه عنه فيما بعدُ إمّا لتبيُّنِهم عدمَ جدواه على صعيدِ تذوُّقِ النصوص، وإمّا

لاحتلالِ ساحةِ النقدِ من نظريةٍ جديدةٍ كما حصلَ مع الناقدِ الفرنسيِّ (رولان بارت)، والناقدِ العربيِّ (كمال أبو ديب) اللذين هجرا البنيويةَ إلى التَّفكيكية. ومن الأمورِ التي يجدرُ ذكرُها في تطوُّر النقدِ، واصطناعِه المنهجية، ونشدانِه الاقترابَ من العلمِ وطرائقِه في التجريب، أنَّ بعضَ النقّادِ الذين دخلوا ميدانَ النقدِ قادمين إليه من الفلسفة أمثالِ (جان بول سارتر) و(ألبير كامو) حاولوا أن يجرِّبوا أو يطبِّقوا نظرياتِهم النقديةَ وبالأحرى فلسفاتِهم على إنتاجِهم الأدبيِّ، فكتبَ (سارتر) روايةَ (الذُّباب) و(كامو) روايةَ (الغريب) لتكون كلٌّ منهما تطبيقاً أدبياً ونقدياً لفلسفة (الوجوديَّة) التي اعتنقَها الفيلسوفان كلٌّ على طريقتِه ووفقَ رؤيتِه الخاصة.

لقد لمسَ القارئُ أنني أكثرتُ في الاستشهادِ على النقدِ المعاصرِ بالنقدِ الغربيِّ ومدارسِه، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ يفرضُه الواقعُ؛ ذلك أنَّ النقدَ العربيَّ توقَّف عند العصرِ العباسيِّ أو كاد، كما حصلَ للحضارة العربيةِ ككلٍّ، وتسنَّم الغربُ ذروةَ العطاءِ الحضاريِّ منذُ عصر النَّهضةِ حتى يومِنا هذا في المجالات كافَّةً ومنها – بطبيعة الحال– المجالُ الأدبيُّ

بشِقَّيه: الإبداعيِّ والنقديِّ. وكان أدباؤنا ونقّادُنا المعاصرون عيالاً على الغرب فيما أبدعوه من أدبِهم الحديثِ بأجناسِه وأنواعِه المختلِفة؛ فكانوا مُقلِّدين متَّبِعين، ولم يظهرْ بينهم في ميدان النقدِ ناقدٌ أصيلٌ مثلُ (عبد القاهر الجرجاني)، بل كانوا في أغلب الأحوال يتشبَّثون بأذيال هذه النظريةِ النقديةِ أو تلك بعدَ أن يكون الغربُ قد تجاوزَها بعشرات السنين كما هو الحالُ بالنسبة إلى النظريةِ البنيويةِ على سبيل المثال. وهُم حين اقتبسُوا من الغرب نظرياتِه النقديةَ كانوا لا يُلبُّون حاجةً حقيقيةً يُمليها الواقعُ العربيُّ، أي: لم تكن النظريةُ المستورَدةُ معبِّرةً عن الحركة الثقافيةِ العربيةِ ومُتطلَّباتِها بقدرِ ما كانت بنيةً فوقيةً لم تُنتِجْها بنيةٌ تحتيةٌ، فظلَّت شكلاً من أشكال المباهاةِ أو الاستعراضِ الثقافيِّ، وتمَّ تداولُها على نطاقٍ ضيِّقٍ في وسطٍ من المثقَّفين أشدَّ ضيقاً. ولربَّ قائلٍ يقول: إنَّ اقتباسَ هذه النظرياتِ النقديةِ هو شكلٌ من أشكالِ المثاقفةِ فلماذا تُصادر عليه وتُنكرُه؟ فأُجيب: إنَّ المثاقفة تقومُ على مبدأ التفاعلِ المشترَكِ أي: الأخذ والعطاء والمراعاة للخصوصيةِ الثقافية، فإذا توافرَ هذا الشرطُ كانت

المثاقفةُ أشبهَ بالتبيئةِ لما يفِدُ إلينا أي: مواءمته مع البيئة المحليةِ، ولا ضيرَ في هذا بالطَّبع؛ لأنه لايمكنُ لنا أن نعيشَ في عزلةٍ ثقافية، ولأنَّ الخصوصيةَ الثقافيةَ لا تعني انتفاءَ ما يمكنُ الإفادةُ منه في الأدبِ الغربيِّ، لا بل في الأدبِ العالميِّ أيضاً. وقد يكونُ من أقربِ الأمثلةِ على التفاعلِ الثقافيِّ مع الأدبِ الغربيِّ، ما حصلَ في الرواية كجنسٍ أدبيٍّ، إذ تَمثَّل الغربُ تراثَنا السرديَّ ولا سيما قصصِ (ألف ليلةٍ وليلة)، واستلهمَها كبارُ مبدعيه في أعمالهم، ثُم جاء دورُنا لنستفيد من الروايةِ الغربيةِ في بنائِها الفنيِّ وتقنياتِها، فظهرَ لدينا مبدعون للروايةِ العربيةِ حقَّقوا شهرةً عالمية، وكانت رواياتُهم منبثقةً من الحاجات الثقافيةِ لبيئتهم، معالجةً لمشكلاتِ مجتمعِهم في مضامينِها، مستفيدةً من الأشكال الفنية للرواية الغربية. وفي كلمةٍ أخيرةٍ عن العلاقة بين النقدِ والإبداعِ أقول: من الضروريِّ أن تتَّسم هذه العلاقةُ بالإيجابية والتطوُّر، وألّا يتخلَّفَ النقدُ عن المواكبة المستمرَّة للإبداع، وأن تتضافرَ جهودُ النقّاد لإيجاد نظرياتٍ عربيةٍ في النقدِ تنطلقُ من تراثنا النقديِّ العربيِّ، وتُفيدُ من النظرياتِ النقديةِ

العالمية، وتراعي خصوصيَّتنا الثقافية، وتسهمُ في الحركة الأدبيةِ العالميةِ إبداعاً وتنظيراً.

نظرة تقويمية في كتاب (نقد السرد) لـ

د. أحمد زياد محبك

كتاب (نقد السرد) للدكتور (أحمد زياد محبك) الصادر عن دار الفرقان للغات بحلب عام 2012 هو إضافة جديدة إلى المكتبة العربية في النقد بجانبيه النظري والتطبيقي، فالدكتور (محبك) من موقعه كمبدعٍ للقصة والرواية، ومدرّس وناقد لفنون الأدب الحديث وتياراته ً يقدّم لنا رؤية معمّقة في قضايا السرد يطرح فيها مجموعة من الآراء الجديرة بالمناقشة والنظر. والقارئ يشعر للوهلة الأولى أنه أمام ناقد متمرّس مطلّع على النظريات النقدية حديثها وقديمها، وله موقفه النقدي الخاص المستند إلى الممارسة، والوعي، والذائقة المسلحّة بالمعرفة، والذي يميل عموماً إلى مشايعة الجديد الجادّ في كلّ فنّ على اعتبار أنّ التطوّر سنّة كونية في الحياة، والفن، والطبيعة، والمجتمع، وأنّ من العبث التشبّثَ بأذيال القديم لا لشيء إلا للتقليد، والركون إلى الكسل، والتخلّي عن المسؤولية التي تقتضيها حرية المغامرة في اجتراح الآفاق الجديدة، والخروج عن المألوف في الثقافة والإبداع.

ولذا نراه من أوائل الداعين إلى احتضان التجارب الفنية الجديدة، وكذلك الأجناس الأدبية الوليدة كـ(قصيدة النثر)، و(القصة القصيرة جداً) دون أن تعنيه في كثير أو قليل

مسألةُ الريادة الزمنية في هذين الجنسين، أو مسألةُ التأصيل لهما، أو التسليمُ بكونهما مستعارين وافدين من الغرب؛ لأن المثاقفة قانون إنساني مطّرد، وقضية الإبداع في العلوم والفنون قضية حضارية تسهم فيها جميع الأمم، ولا غضاضة من الأخذ والعطاء في ظلّ التفاعل الإيجابي الخلاّق الذي يخدم الإنسانية جمعاء، ويرقى بالنوع البشري عبر الإبداعِ عامةً، والفنّ خاصة. وما يهتم به الدكتور (محبك) حقاً بالنسبة إلى جناحي الحداثة (على حدّ تعبيره) ويعني بهما قصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً هو مسألة التطوير، وإثبات الجدارة الفنية، والقدرة على التعبير الجميل المبتكر، ثمّ الإغناء الحقيقي للفنّين الأكثرِ شهرة بين الفنون الأدبية: (الشعر والسرد).

يتناول الكتاب في دراساته التطبيقية القصة القصيرة ممثلةً بنموذجين هما: (البريّة) لعبد الله أبو هيف، و(انكسار الرؤى المستحيلة) لمحمد جبريل. ويتجسد في القصة الأولى عنصر المكان كعنصرٍ غالبٍ تستمدّ القصة منه جمالياتها وفنياتها، في حين تنتمي القصة الثانية إلى قصص الشخصيات والمواقف، أي: إن الحدث يغيب أو يبهت في كلتا القصتين دون أن يكون لذلك تأثير كبير في صدقية انتمائهما إلى القصّ الفني. وأرى أن اختيارهما للدراسة من المؤلف كان بغاية إثبات ما يذهب إليه من أن القصة القصيرة الجديدة تجاوزت المفهوم الكلاسيكي في بناء القصة الفنية، واتّخذت

مسارات متعددة، وتوسلت بتقنيات مختلفة صار من الصعب معها أن تخضع لقوانين محددة أو تعريفات مسبَقة، فالمهمّ في بنائها: الوحدة، والتماسك، والإمتاع أو ما يسمّيه النقّاد عادةً (وحدة الأثر)، وكلّ ذلك قد توافر في القصتين المذكورتين بأدوات التحليل النقدي السابر.

وفي تعرّضه بالدرس والتحليل إلى المجموعة القصصية (رحلة خيال) لمؤلفها زياد السراج يتوقف الدكتور (محبك) مستأنياً أمام كل قصة على حدة، مصنّفاً إياها بحسب طبيعتها إلى القصة الحوارية، وقصة السيرة الذاتية، وقصة الحلم، وقصة البطولة الوطنية، والقصة الطويلة (نوفيلا)....إلخ تبعاً للمضمون أو الشكل الفني، مُعمِلاً مبضع الجرّاح في التحليل والتشريح، منتهياً إلى رأي مفاده أنّ الفكرة هي العنصر المهيمن في القصص جميعها، فكأن ديدن القاصّ هو نقل تجاربه في الحياة والواقع، ونظراته المختلفة في الحب، والزواج، والصداقة، والوطنية، وسوى ذلك من موضوعات عبرَ ما ظنّه سرداً قصصياً فنياً لكنه في الحقيقة، وبشروط الجنس الأدبي الذي اختاره كإطار، ينأى عن ذلك لما فيه من تجريد، وخطابية، وتحكّم بمصائر الشخصيات، ومصادرة على المتلقي، ومباشرة، واهتمام بحكاية الحدث لا تصويره. وهي أمورٌ طبعت معظم قصص المجموعة، وحوّلتها إلى مشاريع روائية أو (نوفيلات)

باستثناء بعض القصص القليلة التي تعدّ (في رأي الناقد) قصصاً قصيرة فنية.

ولم يبخس الدكتور محبك صاحبَ المجموعة حقّه في الترجمة الذاتية له ليضع القارئ تجاه نموذجٍ فذٍّ من الرجال العصاميين، المحبّين للحياة، المتحدّين لظروفهم على قساوتها، العاشقين للغة العربية تحدّثاً وكتابة، المتقنين للغة الإنكليزية ترجمة منها وإليها، على الرغم من أنه لا يحمل مؤهلاً علمياً سوى الشهادة الابتدائية. وأظن أن هذه اللفتة النبيلة من الناقد في التعريف بالمبدع لونٌ من التقييم الشخصي له لا علاقة لها بتقويم نتاجه موضوعِ الدراسة.

وقد نالت القصة التاريخية حيّزاً في الكتاب، إذ تناول الناقدُ السلسلةَ التي ألفها الدكتور عبد الرحمن باشا في أدب السيرة الموضوعية عن حياة الصحابة والتابعين، وهي سلسلة كان لها ذيوعٌ وشهرةٌ ولا سيما في ميدان التربية والتعليم حيث اختيرت في عدد من الدول العربية لتكون ضمن مقررات اللغة العربية، وذلك لما امتازت به من توجيهٍ تربوي ديني، ومن لغةٍ رائقة بديعة، ومن أسلوبٍ قصصي شائق، ولم يفُت الدكتور (محبك) التنويهُ بهذه المزايا واضعاً السلسلة في مكانها الطبيعي ضمن ألوان السرد. وفي الواقع أن قصصها أخبارٌ منسولةٌ من كتبِ التاريخ القديم، ومصادره لابن كثير، والطبري، وغيرهما، ومن كتاب حياة الصحابة للعلامة الهندي (الكاند هلوي) شذّبها الدكتور عبد الرحمن

باشا، وربما تصرّف فيها بإكسائها ثوباً قصصياً ماتعاً لا يخلو من طابع وعظيّ إرشاديّ يطلّ برأسه بين حينٍ وآخر؛ ليخدم الهدف الذي توخّاه المؤلف أصلاً وهو تقديم لمحات مضيئة من حياة قادةِ الأمة، وعظمائِها تكون نبراساً تهتدي بنوره الأجيال في فكرها، وسلوكها. ومن هنا فإن نسبة السلسلة إلى القصص التاريخي – في رأيي– لا تستقيم كثيراً؛ لأنّ القصة التاريخية تعتمد الحدث التاريخي مادةً فحسب، لكنها تتوسّل بالخيال، والبناء الدرامي، والحبكة الفنية، وتحليل الشخصيات؛ لتمنح القصة التاريخية شارة القبول كعمل أجناسي، وهو أمرُ لم يتوافر في قصص السلسلة، ولم يكن مطلوباً منها بالطبع في سياق الأهداف التي وُضعت من أجلها.

واستكمالاً لحلقات السرد يتناول الكتاب بالنقد روايتين: الأولى هي (السفر إلى حيث يبكي القمر) للأديبة السورية سها جودت، والثانية هي (اللاز) للأديب الجزائري طاهر وطار. والرواية الأولى اجتماعية مأساوية الطابع تدور حول حياة شاب اسمه (غالب) يروي بضمير المتكلم محنته في أسرته، والمجتمع الذي عاش فيه، باعتباره ضحيةً لفسادهما، وأثراً مشوّهاً من آثارهما العَطِنة، وقد انتهت حياته محروقاً في السجن بعد أن سعّر النار فيه انتقاماً ممن اعتدى عليه داخل السجن وخارجه، فكأنه بإحراقه السجنَ، ومَن فيه يحرق المجتمع الذي هو بالتمثيل سجنٌ كبير.

والكاتبُ يوجّه النقد للرواية من حيث إنها كانت أحادية النظرة، وكانت شخصياتها كلّها سلبيةَ الطابع، الأمر الذي أفقد الرواية حيوية الرؤية، وواقعيتها، وصدق تمثيلها للمجتمع بما ينطوي عليه من خيرٍ وشرّ. ولعلّ النقاط الإيجابية التي رآها الناقد في الرواية تمثّلت في التحليل النفسي، والاستبطان، وومضات اللغة المجازية، والمونولوجات المعمّقة، آخذاً على الروائية في الوقت نفسه تحميلَ الشخصية الرئيسة (غالب) من الأفكار، والثقافة، والتعبير اللغوي ما لا تحتمل، ولا يُتوقّع صدورُه عنها. وأعتقد أن الناقد قد غالى أحياناً في تفسير سلوكيات الشخصيات ومواقفها تفسيراً جنسياً، وكأن الرواية تطبيقٌ عمليّ لنظرية (فرويد) في الدافع الجنسي. كما أنه عقد مقارنةً لم أجد مبرّراً لها بين الكهف الذي عاش فيه (غالب) وكهف (أفلاطون) الموضِّح لنظريته في المُثل، والكهف الذي لجأ إليه الفتية المؤمنون في قصتهم المشهورة في القرآن الكريم، إذ لا توجد علاقة قوية بين الكهوف الثلاثة تتصل بمصائر أبطالها أو توظيف المكان (الكهف) توظيفاً دراميا متشابهاً. وإذا كانت العزلة نقطةَ تقاطع بين كهف (غالب)، وكهف الفتيةِ المؤمنين، فشتان ما بينهما في الغاية، إذ إن عزلة (غالب) كانت لممارسة الفحشاء والمنكر بعيداً عن الرقابة المجتمعية، أمّا عزلة أصحاب الكهف فكانت هرباً بدينهم التوحيدي من وجه قومهم المشركين. لكنّ مقارنة

الناقد بين الرواية، ورواية أخرى مترجمة عن السويدية تتناصّ معها إلى حدّ ما في العنوان، والشخصيات: (الجدة والحفيد في كلتا الروايتين) وهي رواية (القمر لا يعرف) ل(نيكولاس رودستروم)، ترجمة الأديب السوري (يوسف طباخ)، كانت موفقة في الكشف عن ثقافتين، وفلسفتين: شرقية وغربية، وذلك في إطار المنهج الجديد للأدب المقارن الذي يهتم بطرائق التعبير عن التجارب الإنسانية، وأشكالها، وموضوعاتها لدى الثقافات الأممية المختلفة بعيداً عن حكاية التأثير والتأثر المستهلَكة.

وفي رواية (اللاز) للطاهر وطار يتمكن الدكتور (محبك) من القبض على المغزى بقوة، ويعالج بحنكة (الثيمةَ) الأساسية للرواية التي تدور حول علاقة المستعمِر بالمستعمَر، وهي علاقة شائكة ومعقّدة قسمها الناقد إلى علاقة مع الذات، وعلاقة مع الآخر. وفي كلتا العلاقتين يتوضّح الوجه القبيح للاستعمار في صورة ضابط فرنسي يعاني شذوذاً جنسياً، وتوتّراً نفسياً، وإدماناً على الخمرة على صعيد الذات، ويمارس في الوقت نفسه كلّ ألوان الغرور، والتعصب، والقسوة، وانتهاك القيم على صعيد العلاقة مع الآخر (الشعب الجزائري). أما عن (اللاز) بطل الرواية ولقبُه يعني: اللقيط أو الأعور المتشاءَم منه، فإنه يتعاون ظاهرياً مع الضابط المستعمِر، ويروي شذوذه الجنسي (المازوشي) بالإشباع والضرب مستفيداً من هذه العلاقة في تهريب الثوار أبناءِ

وطنه من الثكنة الفرنسية، وخدمة المقاومة الوطنية الجزائرية، معرّضاً نفسه للوقوع في الأسر، ثمّ القتل. ويبرع الناقد في الإمساك بمفتاح العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر عبرَ ما يدعوه (الجسدية)، فالمستعمِر جسدٌ عاجزٌ، منفعلٌ، مخصيٌّ، ينظر إلى المستعمَر على أنه جسدٌ للفحولة يستمتع به، أو يلتذّ بتعذيبه، وانتهاكه، وقتله دون أن يتمكّن من إزهاق روحه الحية؛ ولهذا يكون مصير المستعمِر كجسدٍ نتنٍ أن يُقتل بجسد المستعمَر بعدما ظنّ أنه انتزع روحه: (مقتل الضابط الفرنسي على يد بعطوش الجزائري). إنّ هذا التحليل العميق لمغزى الرواية ورؤيتها يذكّر القارئ برواية (فرانز فانون) الشهيرة (معذبو الأرض)، ترجمة (علي مولا) التي عُنيت بكشف فظائع الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وتحليل أثر الاستعمار الغربي في التشويه الجسدي، والنفسي للشعوب المستعمَرة، وإن كانت المعالجة الفنية في الروايتين مختلفة. غير أن الغائب في دراسة الدكتور (محبك) لرواية (اللاز) هو الجانب التقني أو المبنى الحكائي وفقاً لعلم السرديات، إذ لم تتطرق الدراسة إلى موقف الراوي من مرويّه (التبئير أو وجهة النظر)، وما يستتبع ذلك من استخدام الضمائر، وتنويعها في لغة الرواية، كما لم تحلّل الزمان والمكان في علاقتهما المتواشجة ببعضهما بعضاً، وبالشخصيات عبر السرد، فضلاً عن أن شخصية (اللاز)

المعنونة بها الرواية لم تنلْ من التحليل ما نالته شخصية الضابط الفرنسي على الأقل.

في الجانب النقدي النظري عُني الكتاب بتقديم رؤىً ذاتية في الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وقد شاء الدكتور (محبك) أن يطلق على آرائه النقدية فيها تسميةَ الرؤية الذاتية التزاماً منه بالموضوعية، وابتعاداً عن الأحكام المطلقة في النقد الذي لا يعترف بثبات النظريات وجمودها، ويدعو إلى تعددية الرؤى واختلافها لتفعيل الحراك النقدي وتطويره نحو الأفضل.

ونستطيع أن نتعرف موقف الدكتور محبك من الأدب والنقد، وفهمه لهما من قوله في مقدمة الكتاب:

"من المؤكد على مر التاريخ أن الأدب لا يخضع للقواعد والقوانين والضوابط، وأنها لا تصنعه، بل تقتله وتقضي عليه، ولا يمكن الإبداع من خلالها، بل لا يمكن الإبداع إلا بالخروج عن كل ما استقر في الأدب من أعراف ومفهومات، لإبداع أعراف ومفهومات جديدة قد تتحول عند المقلِّدين إلى قواعد وقوانين، ولذلك سرعان ما يكون الخروج عنها مرة أخرى، وهكذا دواليك، وهذه هي سنة الإبداع في الأدب والحياة، وهذه هي الحرية الحق، في دورة متجددة تجدُّدَ الأدب والحياة".

وإنّ القارئ ليطرب لهذه المتع الكثيرة التي يجنيها من قراءته لفصل (متعة الرواية) حيث يذهب الكاتب إلى أن ثمة غريزة تتحكم في هذه المتعة وهي غريزة السرد التي يمتاز بها الإنسان دون سائر الكائنات الحية، وتجعله ميالاً إلى الحكي، والاستمتاع بالحكي سماعاً، وإبداعاً، ونقداً. ثمّ يفرّع الكاتب على متعة السرد في الرواية متعةَ التعرف إلى الشخصيات، وفهم الذات والآخر من خلالها، ثم متعة الخبرة بالماضي، والمستقبل، والواقع المعيش عبر المواقف المختلفة، والموضوعات الكثيرة، والمساحات الزمنية المتنوعة التي تغطيها الرواية؛ مما يزوّد القارئ بتجارب ثرة عزّ نظيرها، ويعمّق نظرته إلى الواقع والحياة، ويحسّن من آليات التعبير عن نفسه، ومشاعره، وأفكاره بما يدّخر من مفردات لغوية، ويتسلّح به من رؤية للأحداث شاملةٍ، منظّمةٍ، متماسكةٍ، تستند إلى المنطق السببي، والمعرفة الكلية المنسجمة دون التقليل – مع لذّة المعرفة هذه – من أهمية الاستمتاع الذي يُعدّ الخيالُ ركنَه الأساسي في عملية الإبداع، والتلقّي على حدّ سواء. وينعى الدكتور (محبك) على الذين يضحّون بقيمة الاستمتاع في سبيل البحث عن المغزى، والفكرة في الرواية، ولا سيما المغزى السياسي، أو البحث عن التطابق بين أحداثها، وسيرة مؤلّفها، مهدرين اللذّة الحقيقية المحصَّلة من معايشة الرواية بأحداثها، وشخصياتها، ومواقفها التي تجعل المتلقي يمارس حياةً

أخرى بحلوها ومرّها، بل حيواتٍ متعدّدة إن صحّ التعبير.
والواقع أن فصل (متعة الرواية) من أمتع فصول الكتاب وأغناها؛ لما فيه من أصالة التحليل لجوانب المتعة في الرواية وأشكالها، استقى المؤلّف مصادرها من النفس الإنسانية، وما ركز في طبيعتها، ومن السديد في نظريات الفنّ وعلم الجمال.
ولا يفوتني أن أشير إلى تعليله للمتعة في الحوار باللغة الفصحى إذ يقدّم دليلاً قلّما التفت إليه الدعاة إلى التزام الفصحى في الحوار مقابلَ المنحازين للعامية بحجّة واقعيتها، وهو أن الفنّ ليس نسخاً للواقع بل هو خلق لواقع آخر أكثر جمالاً لا تقدر على مقاربته سوى الفصحى بغنى معجمها اللفظي، ودقة تعبيرها عن النفس والأشياء، وتنوع أساليبها وتراكيبها، وروعة الخيال في مجازها؛ مما لا تقدر العامية على مجاراتها فيه لمحدوديتها في المكان والزمان.
وأجدني هنا مدفوعاً إلى اقتباس رأي الدكتور محبك في الحوار على الرغم من طوله، وفيه يقول:
"ويجد القارئ للرواية متعة كبيرة في الحوار بين الشخصيات، وهو غالباً حوار مكثف، دالّ على الشخصيات، يكشفها، ويعرّفها، وهو حوار يطوّر الحوادث وينمّيها، ويتم فيه استخدام اللغة بطلاقة وذكاء وحيوية. إنّ الحوار في الرواية بمستواه الفني والجمالي والنفسي والحيوي الراقي لا يكاد يشبهه أي حوار بين اثنين في الواقع، ولو كانا من أكثر

الناس بلاغة ، وفصاحة ، ورجاحة عقل ، وحسن تدبير وتفكير؛ لأن الحوار في الرواية موظف ومدروس. ولذلك يجد فيه القارئ متعة لا تعدلها متعة، ويتمنى بصورة عفوية لو كانت أشكال الحوار في الواقع كذلك.

ومن هنا تبدو الدعوة إلى كتابة الحوار بالعامية منافية لقانون الفن ومبدئه، لأن الفن ليس نقلاً للواقع، ولا تصويراً له، إنما هو صياغة فنية للواقع، يتم فيها إعادة بنائه وتركيبه، بل يعاد فيه خلقه وفق شروط فنية ، وقيم إبداعية ، ومفاهيم جمالية . واللهجة العامية لا تساعد على إعادة البناء، فهي أقل من الفصحى غنىً في المفردات والتراكيب، على الرغم مما قد تملكه بعض مفرداتها وتراكيبها من إيحاءات هي رهينة زمان معين ، ومكان محدود ، وتبقى الفصيحة أقدر منها على بناء الحوار. والمشكلة لا تكمن في العامية أو الفصيحة، إنما تكمن في القدرة على بناء حوار فني يخدم العمل الروائي، يتجاوز فيه المبدع إشكالية العامي والفصيح".

في رؤية الكتاب للقصة القصيرة يعرض لطبيعتها ووظيفتها كشكل سردي يعبّر عن موقف جزئي من الحياة، أو حدثٍ يقع لفردٍ مأزوم من أناسيّ الواقع، مع مراعاة القِصر في صياغتها، والتكثيف، والإيجاز، والتوتّر الدرامي. ويرى المؤلّف أن كلّ يوم من حياة الكائن البشريّ إنْ هو إلا قصة

قصيرة ينقصها الإطار اللفظي الفني لتُسبكَ فيه، ثم يقارن بين القصة القصيرة والرواية في ميزان المبدع من حيث سهولة التعاطي لكلّ منهما وصعوبته، متطرقاً للتقارض بين ماهيّات الأجناس الأدبية من مسرحٍ، وشعرٍ، وروايةٍ، وقصة، في إطار التكامل والإثراء، نافياً أن يكون بينها إلغاء أو إقصاء كما يحلو لبعض النقاد أن يزعموا. وقد تكون هذه الآراء تلخيصاً لما يتردد كثيراً في كتب النقد، غير أن تأكيدها من وجهة نظر مبدعٍ للقصة القصيرة، والرواية مثل الدكتور (محبك)، وتصفيتها من شوائب التناقض، تعزيزٌ وتثبيت لأهميتها في وعي المتلقّي ووجدانه.
الجولة الأخيرة لهذه النظرة التقويمية في كتاب (نقد السرد) ستكون مخصصة للقصة القصيرة جداً. والمؤلّف لا يخفي مناصرته لهذا الجنس الأدبي الجديد كما مرّ آنفاً في مستهلّ المقالة، فهو من إفراز تناقضات الواقع، واستجابة لها في الوقت نفسه، ويدعو المتلقي للتحرّر من إسار النظرة المسبقة، والقواعد الجامدة في تقنين هذا الجنس الأدبي أو ذاك، وإلى التعامل مع القصة القصيرة جداً على أنها بنية جديدة تحتاج في تذوقها، وتقييمها إلى النظر في مكوناتها، وأساليبها، وطرائق تعبيرها لاستقاء القيم الجمالية، والفنية من داخلها لا من خارجها، دون أن يشترط في بنائها سوى التكثيف، والإيجاز، والإدهاش، ملمحاً إلى استقرارها كجنس

أدبي صدرت فيه مجموعات، ونشأت عنه وبسببه دراسات أكاديمية.

ويؤكّد أن ثمّة مفاهيم ومبادئ في الأجناس الأدبية يُعدّ وجودها ضرورياً كالحدث، والشخصية في القصة، والعاطفة، والإيقاع في الشعر، وفرقٌ كبيرٌ بينها وبين القوانين، والتقنيات المتغيّرة بطبيعتها التي يصول المبدع فيها، ويجول، ويتحقّق من خلال التجديد فيها، والابتكار حريةُ الإبداع الفني، وتطورُه عبر الأزمنة، والبيئات المختلفة.

ويستغرب الكاتب من قبول المجتمع العربي للجديد في مظاهر الحياة الاستهلاكية، ورفضه في الوقت نفسه للجديد في الثقافة. وفي الواقع أن مسألة الثقافة معقّدة لا تقارَن بحالٍ من الأحوال بمسألة السلعة الاستهلاكية؛ ذلك أن الثقافة كلاشعورٍ جمعي ترتبط بالموروث وما له من قدسية، وما يُخشى، بالمساسِ به، من ضياعٍ للهويّة، وتغريبٍ في مرحلةٍ دقيقةٍ من حياة الأمة تتناهبها فيها الأطماعُ، والإيديولوجيات، ولا سيما أن هناك من يرى أن هذه الأجناس الأدبية الجديدة كقصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً أجناسٌ وافدةٌ تهدف إلى تشويه اللغة العربية، والذائقة الأدبية معاً، وربما إلى هدم القيم، وقد يجد القائلون بهذا دليلاً حيّاً في النماذج الرديئة من هذه الأجناس شكلاً ومضموناً؛ ولهذا وددتُ لو أن الدكتور (محبك) قام بتحليل بعض النماذج من قصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً تلقي بعض الضوء على

القيم الجمالية، والفنية، والفكرية التي تزخر بها، رغم تصريحه في الكتاب بأنه لم يعمدْ إلى ذلك تحرّجاً من الدعاية لكاتبٍ ما، أو الانحياز إلى رؤية معيّنة. وأعتقد أنه لو فعل لكان من باب سدّ الذرائع كما يقول الفقهاء. وأحسبني أنني بهذه الرغبة المجردّة أحفز المؤلّف إلى تضمين كتابه في طبعاته القادمة – إن شاء الله – دراساتٍ تطبيقية في القصة القصيرة جداً على وجه الخصوص يتحقّق فيها الإمتاع، والإقناع على حدّ سواء.

مقالات

في النقد التطبيقي

1-في نقد القصة القصيرة

<u>قراءة في مجموعة (مرايا آخر المشهد) ل أحمد حسين حميدان</u>

عرف القرّاء في سورية والإمارات العربية المتحدة المبدعَ (أحمد حسين حميدان) قاصاً وشاعراً، وناقداً يشتغل على فنه بدأب وجدّ، ويطور أدواته الفنية باستمرار، مواكباً المستجدّ في فن القصة، والشعر، والنقد، حريصاً على أن يجتهد في هذه الفنون جميعاً، ويترك بصمته الخاصة في الساحة الأدبية كأحد مبدعيها المتمرّسين. وتأتي مجموعته القصصية الصادرة عن اتحاد كتاب العرب في دمشق ضمن سلسلة القصة (8) لعام 2009 تحت عنوان (مرايا آخر المشهد)، إضافةً متطورة إلى سائر نتاجه القصصي. تشتمل المجموعة على إحدى عشرة قصة تعاورتها القضايا الوطنية، والاجتماعية في إطار من الوجدانية الشفافة، واحتفاء واضح بالشكل لغةً وأسلوباً. وقد حرصتُ في قراءتي للمجموعة على أن أقف عند النصّ المفرد كشأني في التعامل مع بعض المجموعات القصصيةً؛ لأفيَه حقّه ما أمكن من وجهة نظري

النقدية طبعاً، مع اعتقادي بأن القصتين: الأولى (ما قاله الشاهد بعد اختفاء شهرزاد)، والأخيرة (رأس معلّق على المرآة) على وجه الخصوص، مفتوحتان على التأويل والقراءة بأكثر من رؤية، وذلك لثراء حمولتهما الفنية، واكتنازهما بالرموز.

ما قاله الشاهد بعد اختفاء شهرزاد

إعادة إنتاج الحكاية أمرٌ مشروع كلما أنتجت القراءة فهماً جديداً، وقدّمت رؤيا غير مسبوقة، وحكاياتُ ألف ليلة وليلة ظلّت ملهماً كبيراً، لا للمبدعين العرب فحسب، بل لكثيرٍ من المبدعين العالميين. فكانت تتوالد منها نصوصٌ ونصوص، ولا يدري أحدٌ إلى متى ستظل قصة شهرزاد وشهريار نصاً مفتوحاً كمائدة مفتوحة عامرة بأشهى المأكولات، ينهل منه الأدباء والمتذوقون؟ شهرزاد في جميع القراءات المعاصرة شخصية إيجابية، فهي ملكة الحكي، وفاتنة السرد، وسيدة التأويل، تضحّي بنفسها لتنقذ بنات جنسها، وتصون القيم العليا في ثنايا السرد، تملك البصيرة التي تَنفذ إلى ما وراء الأشياء، وتصحّح لشهريار أفكاره ومساره، وتريه ما لا يَرى.

لقد رأى الشاهد في القصة التي نتحدّث عنها ما حلّ بشهرزاد حين اختطفها جند شهريار، وباح بالسر التالي: إن شهرزاد تجرأت في الحديث عن الصعاليك الذين كانوا مع سندباد في رحلاته العديدة، ثمّ هتف بهم هاتفٌ ليعودوا إلى أرض الوطن، ويكفّوا عن الترحال العبثي والمجنون إلى أراض مجهولة، في حين أنّ وطنهم بأمسّ الحاجة إليهم. كان شهريار يتمنّى أن يستمرّوا في رحلاتهم العبثية حتى يتخطفهم الموت، أو تبتلعهم أعماق المحيطات؛ لأن الأسفار أكسبتهم معرفةً كونية، وإدراكاً للحقائق السياسية، والاجتماعية؛ فباتوا خطراً حقيقياً على مُلكِه الآسن، ومستنقعه الاستبدادي. لهذا فكّر في التخلّص من شهرزاد ليتحرر من حكايتهم التي تؤرّقه، ومن السرد الموشك أن يتحوّل عن وظيفة التسلية إلى مهمة الفعل الثوري. قال الشاهد: "سمعته يردّ عليها بغضب: أتمنى الغياب لهم ولك أيضاً، وأرجو أن تذهبي معهم إلى الجحيم لأرتاح منكم جميعاً... فكفّت شهرزاد عن الكلام غير المباح".

السنديانة

كثيراً ما ترد الشجرة في الأدب العربي، وربّما في آداب أخرى، كأحد الرموز المكتنزة في دلالاتها، كيف لا؟ وهي رمز الخصب والعطاء، والشموخ والصلادة، رمز لثلّة من القيم الإيجابية هي أكثر تمثلاً، واستيطاناً في البلدان الزراعية التي يعيش أهلها على ما تجود به الأرض والسماء. لكنّ الرمز الجديد والموحي أيضاً في القصة أن تكون السنديانة رمزاً للبطولات والتضحيات في الحروب التي خاضتها أمتنا دفاعاً عن أرضها، وحقّها في الوجود، وأن تكون السنديانة اسماً لا يُنسى، وعلَماً على منطقة رَقد تحت ثراها شهداء الوطن في إحدى أهم معارك الشرف والبطولة في تاريخ أمتنا المعاصر.

بأسلوب قصصي ممتع، يحفز الكاتبُ القارئَ إلى متابعة الحدث الذي يبدو عاديّاً، يعرض لكثيرٍ من الجنود الذين يقومون بأداء خدمتهم الوطنية في الجيش، فأثناء تدريباتهم تهفو نفوسهم إلى إجازة يقضونها بين أحبّتهم، ويتبارون في إبراز مهاراتهم في الرمي لنيل الإجازة عن جدارة واستحقاق.

لكنّ هذا الحدث العاديّ يتطور من خلال تداعياتٍ طبيعية للأحلام البريئة، والأماني المشروعة، فيكشف عن عميق تعلّقهم بأرض الوطن، وحماستهم لإظهار براعتهم في استخدام السلاح استعداداً ليوم الحسم القريب، ثم ينجلي الحدث عن مغزىً عميق يظل مداراً لتساؤلات البطل منذ بداية القصة، ومحرّكاً لخيوط حبكتها التي تبلغ ذروتها في لحظة التنوير بإضاءةِ قيمة الشهادة كقيمة تسمو على كل القيم، حيث ينحلّ لغز السنديانة أمام البطل والقارئ: "هنا يرقد الرجال الذين توهّجوا ليوقدوا مشعل النصر فأنار جسدهم الأرض وأنارت روحهم السماء".

<u>القيامة الصغرى</u>

مجموعة مواقف مستمدةٌ حكاياتُها من أجواء معركة تشرين التحريرية التي أعادت الدماء إلى محيّا الكرامة العربية.
يتطوّر السرد في هذه المواقف تطوراً زمنياً متتابعاً (كرونولوجياً) لينقل بدقةٍ في الزمان والمكان بعضَ الأحداث التي كان لها الفضل في كتابة تاريخ أمتنا المعاصر. الحبكة بسيطة، والحدث يصنع نفسه بنفسه عبر لغة تتوخّى الأناقة

في التعبير، والتصوير الجزئي المستمَدّ من مَعين البلاغة العربية في الاستعارة، والتشبيه والكناية، أو التصوير الكليّ الشامل في الصوت والحركة واللون، كأنها تبني نسقاً جمالياً يوازي نسقَ الملاحمِ المسطَّرة فوق أرض الرسالات العظيمة. "وقبل أن يُكمل ابتلعت أنفاسُه الراحلة في فضاء مشتعل كلَّ ما بقي من كلماته. وحدها يدُه طالتْ آخر الكلمات وهي تزحف فوق صدره إلى مكان الرسالة". إذن، لم تكن التضحيات جليلةً فوق ثرى الوطن فحسب، بل كانت مشاعر الحب الإنسانية كذلك أيضاً.

دماء على صدرها

للمرأة حضور دائم في قصص المجموعة سواء في صورة ذكرى يتفيّأ البطل ظلّها، فتزيّن أحلامه، وتحفز همّته، وتلوح له كأمل منتَظر، كما في قصة (السنديانة)، وقصة (القيامة الصغرى)، أم في صورة شخصية رئيسة كما في قصتنا، فالعنوان يعيد ضمير الغيبة إليها (صدرها)، ويؤذن بأنها ستكون البطلة، بل الدافعَ الأساسي لتجلّي البطولة في شخصية (رحمو) خطيبها، وصنوِها في البطولة، والسببَ

الرئيس لثورته العارمة على جلاّديه يتراءى لنا أثناء السرد أن أبطال القصة كائنات ورقية يصنعها الخيال، ولكنّ الراوي سرعان ما يبدّد هذا الوهم بإشارته إلى أماكن واقعية في ريفنا السوري (قرية فافين)، فيعود بنا القهقرى إلى حقبة ليست ببعيدة عنّا حين كان النظام الإقطاعي يجثم على صدور الفلاحين، ويذيقهم الذلّ ألواناً، حتى إذا ما غلتْ مراجل الغضب في النفوس، انبرى (رحمو) مدافعاً عن شرف محبوبته (زينة) قبل أن يدنّسه الوكيلُ رمزُ النظام الإقطاعي، وظلُّه البغيض. وإذا كان الراوي قد شفى نفوسنا بمقتل الوكيل على يد (رحمو)، فإنه وبحيلة فنية ناجحة أعاد إحياءه كرمز لتجدّد الظلم، واستمراره في صورة أشباه الوكيل، ونماذجه التي لن يخلو منها زمان ومكان، ما لم تتطوّر البطولة الفردية إلى ثورة شعبية، وينتقل كلُّ فرد من موقف المتفرّج على الحدث إلى دور الصانع له. لم يلجأ الراوي إلى النهاية السعيدة الموحية بالأمان الغبيّ، وإنّما ترك النهاية مفتوحة على القلق المبدع كشأن الفنّ الملتزم بالإثارة والتحريض. "وقبل أن يلامس الصباح في القرية المزارع

والبيوت، ويغسل من الصدور عتمة جراحها انتشر فيها العسكر والبنادق، وأنا مازلت ساهراً أفكر كيف سيعود رحمو ومعه بقية الرجال".

<u>سفر آخر الليل</u>

من أرض الغربة والشقاء والبحث عن فرصة عمل قد تنتهي بسراب، من بين سُحب الخيبة القاتمة المتكررة كلّ يوم، يُطلّ وجه الحبيبة ليجدّد الأمل في نفس المغترب قبل أن ينهار، ويفقد آخر رصيد للمقاومة. اعتمد السرد في القصة على أسلوب الاسترجاع حيناً، وعلى تيّار الوعي، والتداعي الحرّ حيناً آخر؛ لينقل لنا تجربة إنسانية من التجارب التي يحفل بها عالم الاغتراب المترع بالحرمان، وتبدّدِ الأحلام، وامتطى صهوة لغة إنشائية تجيد التعبير عن المشاعر في صور استعارية تشخيصية كهذه الصورة الجميلة: "تسيتْ أن تخبره ماذا فعلت بها نار الانتظار، وماذا أصابها في غيابه من دنيا مقطوعة الرأس والقدمين". وبالطبع فإن (الثيمة) الأساسية للقصة مطروقة في قصص كثيرة، وإن اختلفت زوايا النظر وطرق المعالجة، وهي إن لم تحمل عمقاً فكرياً

فقد استغنتْ بصدق المشاعر، وحرارة التجربة عن جمود الأفكار وتجريدها.

شوق آخر

صورة من صور التنكّر للأرض، والاستجابة لإغواء المدينة حين يهجر ابنُ الريف قريته وأرضه المحتاجة لعمله؛ جرياً وراء وهمٍ خادع بالثراء والرفاهية، ينتهي ككلّ سراب بالتلاشي والضياع. القصة انتصارٌ لأصحاب الأرض المتشبثين بها، الصارمين تجاه من يتخلّى عنها، ولو كان ولدَهم، وأقربَ الناس إليهم. (أبو فهد) نموذج مثالي لأبناء الأرض الضاربة جذورُهم في أعماقها، يبدو نمطاً من الشخصيات ذات البعد الواحد في الرواية الكلاسيكية، كأنه أيقونة، أو تمثال للشرف والانتماء الأصيل، من خلاله يهجو الراوي بتقنية السارد من الداخل (أستاذ القرية)، وباستخدام ضمير المتكلم، جيلَ الشباب الضائع بين أضواء المدينة، النابذ لقريته وقيمها، ويحمّله جريرة قتل الآباء، واغتيال القيم حين ينهي القصة بموت (أبي فهد) نتيجةَ القهر، وكبتِ الهمّ لهجرة ابنيه (فهد وصالح) إلى المدينة، ويضفي

على موته طابعاً تراجيدياً عندما يُرهص له بتلك المناجاة الرائعة لقبر زوجته (أم فهد)، ثم سقوطه ميتاً تحت ظلّ دالية العنب العبقة برائحة الورد الجوري كرمزٍ موحٍ برائحة الأرض الطيبة: "حين اقتربت من مسكن أبي فهد كان ممدّداً على الأرض تحت دالية العنب، ومن حوله تنبعث رائحة الورد الجوري بينما كانت أم فهد تنتظره في الأرض الأخرى". إنها إحدى القصص التي تحمل رسالة إنسانية مغلّفة بثوب الحزن الشفيف والأسى على إهدار قيمة الأرض التي سقاها الفلاح بعرقه، وحماها الجندي بجسده، ثمّ أهدرها جيلُ الأبناء بحمقه وقصَر نظره، فهل وصلت الرسالة؟

مرايا آخر المشهد

احتفائية مترفة بالصنعة وأدبية النص، وتصميم واضح لدى الكاتب على إبداع مثنوية من السرد والشعر. كأنّ هذه القصة، وأسمّيها قصة مجازاً، هي حنينٌ من القاصّ إلى عالم الشعر الذي هو أحد فرسانه، فجاءت نصاً عابراً للأجناس اجتمعت فيه غنائية الشعر، ودرامية القص، ووجدانية الرسائل الذاتية. (ثيمته) الأساسية الوفاءُ لخفيّ

المشاعر في بوحها السري، وإيماضتها الغامضة، وحيرتها القاتلة. البطلةُ شاعرةٌ رحلت عن عالم الدنيا الذي ملأته بحضورها الطاغي، لتترك وراءها لغزاً لا يقلّ شاعرية عن قصائدها التي كانت تخلب ألباب المعجبين، وأوصت بأن يكون الراوي أولّ من يفضّ ختمه. ذلك اللغز هو حبٌّ منعه الكبرياءُ من أن يرى الشمس والهواء، فظلّ أسيراً في طيّ القصائد. إنه رسالة شديدة الوضوح والحسم تقول: إنّ الأنثى لن تستطيع أن تطير بأجنحة الشعر بعيداً عن سهام (كيوبيد) مهما حاولت؛ لأنها، وبفعل قانون الجنوسة الطبيعي، منذورةٌ لإبداع العواطف، والرهبنة في محراب الحب. "كنت أقول في سرّي وأنا أرى هالة حضورك: إن البهيّة لم تخلق لرجل، وصدّقتُ نفسي، ونسيتُ أنك امرأة، وفي صدرك قلب ينبض مثل سائر النساء. وها هو دفترك يعيد لي بعض ما أضاعه سهوي، ويبقي على خدّ صفحاته أوراق البنفسج".

رأس معلّق على المرآة

برؤيا فانتازية تُختتم قصص المجموعة التي سادتها النزعة الواقعية بامتياز، فقصة (رأس معلق على المرآة) تنهج نهج

المغايرة في المتن الحكائي، والبناء الفني بدءاً من عتبة العنوان، حيث يجد القارئ نفسه حيال سوريالية تنتقد الواقع؛ لأنّ لاواقعيتَه المذهلة لا تؤهل السرد الواقعي للتعبير عنه. عبر هذه السوريالية التي تجعل البطل برأسين، أو شخصية مزدوجة، يسرد الراوي بلعبة الضمائر المتناوبة بين أنتم وأنا وهو، مشاهدَ من حياته في صغره وشبابه، على صورة ذكريات مضطربة، كأنها تملكه ولا يملكها، ويُبرز أمام أنظارنا مشاهدَ من وطنه تتعرّض لقصف وحشي، فتدعوه غريزة حب البقاء إلى الهرب من أرض النار إلى أرضٍ تريد أن تُصمّ أذنيها عمّا يجري حولها ولو كان صراخَ شقيق. يُخيّل للرأس الذي تخلّى عن جسده، أو للجسد الذي تخلّى عن رأسه كرمز لانفصام الشخصية، أو انبتاتها عن واقعها، أنّ بإمكانه الهرب بحبيبته عن جحيم المعارك التي تدور رحاها قريباً منه، وتهدد أسرته بالفناء، غير أنه يُمْنى باليأس حين يرى حبيبته، واقعاً أو في الحلم، على شاشة التلفاز تفجّر نفسها عند حاجز عسكري؛ فيغرق بالدموع. لم يحدّد الراوي هويّة القوى التي تنفّذ القصف الوحشي، ولا

طبيعة الحاجز العسكري؛ لأنه يريد أن يهجو العدوان مجرّداً من الاسم والعنوان، ويدين الصمت المريب، والثقافة القابعة في بطون كتب مركونة على الرفوف، ويرثي البطولة والفداء بأدمعٍ لا تلبث أن تجفّ في رأس ما زال معلّقاً على المرآة.

لقد عُنيت قصص المجموعة بهموم إنساننا الوطنية، والاجتماعية، والقومية؛ فتوفرت لها المقروئية بمقاربتها لاهتمامات كثير من المتلقين، وحاولت التجديد في البناء الفني، ولا سيما في قصتي (القيامة الصغرى) و(السياط)، إذ بُنيت القصتان في صورة مواقف، أو محطات وُظّفت في التصعيد الدرامي للأحداث، وتوفير عنصر التشويق، وتوسّلت بعضُ القصص بالرمز، والحكاية التراثية، والفانتازيا لإثراء البنية السردية، وتعميق النظرة إلى الواقع، كما تخلّل السردَ الحوارُ في أغلب القصص ليكسر رتابة السرد، ويضفي عليه الحيوية، وتنوعت الضمائر في بعض القصص، وإن ظلّ ضمير الغائب هو الغالب في المبنى الحكائي على طريقة الراوي العليم. لكنّ التجديد لم يكن عاليَ الصوت كما هو الشأن في القصة الحداثية حيث اختراقُ الأزمنة، وتفتيتُ

الحدث إلى تفاصيل صغيرة، والعنايةُ الفائقة بالمكان على حساب الحدث والشخصية والزمان، واستخدامُ تقنيات متعددة كالمونتاج والكولاج، والاسترجاع، والاستشراف، والاحتفاء البالغ بالاستبطان وعالم اللا شعور، والتركيز على المبنى الحكائي دون اهتمام بالمضامين الكبيرة، على الرغم من أن هذه السمات ليست بالضرورة شروطاً للعمل الفني الناجح؛ لأنّ مدار الأمر كله في حسن توظيف هذه التقنية أو تلك في معالجة همٍّ حقيقي من هموم الإنسان.

مطالعة في مجموعة (معلقات ليست بماء الذهب)

ل محمد بسام سرميني

بعد مجموعتيه القصصيتين (سين التسويف) و(فرسان ما بعد المعركة) يتابع الأديب محمد بسام سرميني نحته الجميل في مادة الواقع من خلال مجموعته القصصية الثالثة الصادرة عن دار نون للنشر عام 2010 بعنوان إشكالي (معلقات ليست بماء الذهب) ليحيل بهذه العتبة النصية المتناصة مع مصطلح تراثي من الشهرة بمكان، القارئَ إلى متخيّل سردي ليس له علاقة بالمعلقة على المستوى الأجناسي، وإنما له علاقة بها على المستوى الدلالي، إذ (العِلق) في اللغة هو الشيء النفيس كالأحجار الكريمة، وما شابهها، لكنّ الأديب يقطع علينا باب التأويل، والذهاب بعيداً في عالم الجواهر حين يستدرك ببقية عتبة العنوان (ليست بماء الذهب)؛ ليشدنا وقبل أن نلج عالمه القصصي، إلى عوالم ترابية بالغة المرارة والمأساوية، كما سيتّضح لنا ونحن نطالع القصة الأولى من معلقاته الاجتماعية التي حملت عنوان (حفلة إعدام في وضح النهار)، وكما راوغ القاصّ في

عنوان مجموعته فإنه يلجأ إلى العنوان المراوغ مرة أخرى، حيث يفارق الظاهرُ الباطن، ويكتشف القارئ مع أحداث القصة أنه لا يتابع عملية إعدام بشرية، وإنما عملية إعدام لعرَبات هي مصدر رزق فئة من الكادحين؛ لأن السلطات ترى فيها تشويهاً لمظهر البلد السياحي كما تزعم، غير عابئة بمصير أصحابها المعدمين الذين لا يملكون غيرها وسيلة للعيش، تسدّ رمق أطفالهم من الجوع. ويبرع القاصّ في تصوير عملية الإعدام التي يقوم بها (بلدوزر) لا يرحم يُسقط عليه كل صفات القسوة والوحشية، وكأنه رمز للسلطة الغاشمة، متّخذاً منه قناعاً فنياً لعواطف السخط والنقمة على ممارسات يتجلّى فيها الانحياز ضدّ الفقر، والضعف في أسلوب ساخر مشهدي على طريقة الكوميديا السوداء. ولعلّ هذه القصة تشكّل مع آخر قصص المجموعة السبع (رجال هذا المكان.. رجال هذا الزمان) ملمح الالتزام المباشر بالقضايا الاجتماعية، والوطنية التي وُسمت بها المجموعة، كأدب واقعي يُعنى برصد أحداث الواقع رصداً فنياً، وجمالياً؛ ولهذا لن نرى أنفسنا في القصص جميعاً أمام خيال مجنح،

بل إزاء عوالم واقعية وموتيفات (وحدات موضوعية صغرى) تؤدَى بلغة بسيطة عفوية كما الحال في الحكايات الطريفة، والممتعة، وقد تنزاح عباراتها عن معانيها المباشرة إلى دلالات مجازية مدهشة بما تحمله من توريات جميلة، أو طباقات تعرّي الزيف أو تظهر المخبوء، والمسكوت عنه من العواطف والأفكار. شخصيات القصص ليست من النوع الإشكالي الذي يحوجنا لدراستها من الداخل والخارج، وتأويل تصرفاتها على أكثر من وجه كشخصيات نامية؛ لأن قصص بسام سرميني في مجموعته هذه لا تُصنَّف في إطار قصة الشخصية، وإنما تندرج تحت قصة الموقف، أما الشخصيات فتقوم بأدوارها المرسومة لبلورة الموقف الذي غالباً ما يكون موقفاً إنسانياً، يعطي للقصة مشروعيتها كرسالة وطنية، أو اجتماعية، أو أخلاقية، وسيجد القارئ أن السارد المتماهي مع المؤلف هو في معظم القصص بطلها، وشخصيتها الرئيسة، وقد يشاركه في البطولة أولاده، وذووه، وأصدقاؤه كما في قصص (حفلة إعدام في وضح النهار) و (حلب عاصمة الحب) و (غربة بطعم الموت) و (فريدة سكّر). حتى

قصة (رجال هذا المكان .. رجال هذا الزمان) وهي قصة وطنية موضوعها الرئيسي حرب لبنان 2006 التي خاضها حزب الله مؤازَراً بالشعب اللبناني، والأمة العربية ضد الصهاينة، لا تخلو من بطولة ثانوية لأحد أبناء الراوي/المؤلف (صباح) من خلال علاقته بصديقه (عادل) أحد أطفال الجنوب، وفي الواقع أن (صباح) أضفى على القصة لمسة إنسانية بارعة وأغنى حبكتها الدرامية من بعد أن كادت تتحول إلى تقرير عن المعركة، وما اكتنفها من مواقف عربية ودولية، وما أثارته من مشاعر التعاطف مع الأشقاء، والنقمة على قوى الاستعلاء العالمي، لكنّه تقريرٌ مسرود بلغة تصويرية، تعرض الأحداث، وكأنها مشاهد حصلت توّاً، ملونة بعواطف السارد التي تجعل منها صوراً تنبض بالحياة، ويراد لها أن ترسخ في الأذهان. تلك اللغة التي تَمكّن القاص من ناصيتها بعد تجربة مهمّة في الفن القصصي. ولعلّ اللغة في القصص جميعاً هي الحصان الرابح الذي ينهض بالمجموعة، ويحيل الحكايات فيها إلى قَصص فني، تتوافر فيه معظم العناصر من حدث،

وشخصية، ومكان، وزمان، وتصعيد درامي، ولحظة تنوير هي الأكثر حضوراً من جميع العناصر التي ذُكرت آنفاً، حيث يتّضح جهد القاص في بنائها، أي لحظة التنوير، على المفارقة والمفاجأة كما في قصتي (سرقة العمر) و (مزحة العمر) خاصة، لتكون بمثابة المغزى الذي يرمي إليه، ويحرص على بقائه في ذهن القارئ ووجدانه. ولكنّه أحياناً لا يترك للقارئ لذة الاكتشاف، والاستمتاع بالغموض الموحي حين يسلّط الضوء بكثافة على لحظة التنوير مستهيناً بقدرة القارئ على إكمال الفراغات، وسدّ الفجوات، ففي قصة (سرقة العمر) كان الأجدى في رأيي أن تنتهي القصة بهذه العبارة المكتنزة بالإيحاء: "وحين يلتفت إلى زوجته لا يجدها، ولا يعثر إلا على نقطة سوداء تلوّث الأريكة الزاهية الألوان"، ولا حاجة لصراخ الزوج في نهايتها بنبرة خطابية مسرحية "أنت طالق أيتها الفاجرة الخائنة"؛ لأنها أفسدت على القارئ متعة الاكتشاف. وعلى الرغم من ابتعاد القصص عموماً عن التقانات الشكلية في القصة القصيرة الحداثية، كالاستباق والاسترجاع، والمونتاج، والبوليفينية (تعدد الأصوات) اللهمّ

إلا إذا استثنينا توظيف الحلم في قصة (غربة بطعم الموت)، فإن قصص المجموعة التزمت السرد الخطيّ المطّرد زماناً من البدء إلى الخاتمة، متوسّلة، كما أسلفنا، بلغة قصصية متميزة، تتقن بناء الجملة القصيرة، أو الطويلة من غير ترهّل، أو إضافة تفاصيل لا ضرورة لها، مع توظيف للحوار الذكي الرشيق، والتنويع في الأساليب بين الإخبار والإنشاء، والتناصّ مع الأمثال الشعبية، والذاكرة الشعرية، والتشخيص البارع للجمادات كأنها كائنات حية، لها مشاعر وإرادة، وجوارح (البلدوزر في قصة حفلة إعدام في وضح النهار)؛ مما يدفع الملل والرتابة عن القارئ، هذا بالإضافة إلى استثمار عنصر الكوميديا المتجلي خاصة في قصة (حلب عاصمة الحب) والذي يشفّ لدى الراوي، عن نفسية مقبلة على الحياة، تعبّ منها عبر الحواسّ كلّ ما يوفّز المشاعر، ويجعلها بالغة التأثر والتأثير. إنّ الواقع بحيثياته ومشاهده هو البؤرة المركزية في قصص المجموعة، وربما في قصص (بسام سرميني) عامة، فهو غير معنيّ يالقضايا الإنسانية الفلسفية كالوجود، والمصير، أو الثيمات (الوحدات

الموضوعية الكبرى) التي عالجها كتاب شرقيون وغربيون كثُر، يضيق المجال عن ذكرهم، وكذلك غير معنيّ بالموضوعات التي تقارب التابوهات (المحرمات السياسية والاجتماعية) على نحو قد يثير الحفائظ، دون أن يعني ذلك أنه لا يهتم بقضايا الإنسان؛ فالإنسان في قصصه ليس إنساناً مجرداً، بل هو إنسان ينتمي إلى المجتمع الشرقي بعامة والمجتمع المحلي بخاصة، هو ابن الطبقة الكادحة، أو الطبقة الوسطى، نراه من حولنا ونشعر بهمومه، ونتجاوب مع عواطفه في الحب والانتماء (حلب عاصمة الحب)، أو السخط والغضب (حفلة إعدام، رجال هذا الزمان)، أو البنوة، والبرّ، والوفاء (فريدة سكر) و (مزحة العمر)، لا سيما حين يُعنى القاص عن طريق المونولوج، والتداعي الحر بتحليل نفسية الشخصية، وما يمور داخلها من صراعات، تمليها حاجات إنسانية تتطلّب الإشباع، فيتماهى معها القارئ للحظاتٍ، وينسى أنها شخصية على الورق (سرقة العمر نموذجاً).

أما بالنسبة لأنواع التبئير في القصص، أي موقف الراوي من المروي، فيمكننا أن نتبين نوعين: التبئير من الخارج، والتبئير من الداخل، وفي النوع الأول يستخدم الراوي ضمير الغائب كما في قصتي (سرقة العمر) و (مزحة العمر)، حيث يوجه الشخصيات، والأحداث إلى مآلاتها، موحياً بعدم التدخل، وهذا النوع يسود في أغلب القصص التي تعتمد على السرد الخطي، والزمن الواحد المطّرد. أما في النوع الثاني فيستخدم الراوي ضمير المتكلم كما في باقي قصص المجموعة، حيث يتماهى الراوي بالشخصية، وتبدو القصة كجزء من سيرة ذاتية، قد تتعدد فيها الأزمنة والمواقف. غير أن أهمية هذا النوع تكمن في قدرة الراوي على التقاط زوايا القص الأكثر مساساً بالقراء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم، والأقدر على استدعاء مشاركاتهم الوجدانية، والأهم من ذلك، الأقدر على إمتاعهم، ولعل بسام سرميني استطاع أن يحقق ذلك إلى حدّ كبير.

<u>مقاربة نقدية لمجموعة (كلام ما لا يستطيع الكلام)</u>

<u>ل زياد حمامي</u>

تشعر وأنت تتنقل في عوالم زياد حمامي المتعددة التي احتضنتها مجموعته القصصية الأخيرة (كلام ما لا يستطيع الكلام)، الصادرة عن (دار نون 4) للطباعة، والنشر، والتوزيع أنك أمام قاصّ متمرّس بالسرد، صقلته تجاربه السابقة في القصة والرواية، وهيّأته ليرود على صعيد التقانة منابعَ التجديد، وعلى صعيد المتن الحكائي مضامينَ معاصرة، استقرّت (ثيماتها) في وعيه، وأغرتْ قلمه بالتوغل في أسرارها وسرائرها؛ ليكشف عن (موتيفات) النتن، والقبح، واللامعقول التي قد يزخر بها مجتمع محليّ بعلاقاته المشوّهة، أو بيئة غربية بتمييزها العنصري اللا إنساني. تتجلّى قصدية القاص في تجنّب الحبكة التقليدية المعتمدة على الاطّراد الزمني، وترابط الأحداث بمنطق سببي، واضحةً في معظم قصص المجموعة، لكنها لا تسعفُه أحياناً في تقديم قصة تتوافر لها وحدة الأثر في التلقي، تلك الخاصية

التي لا يمكن إسقاطها لا في حبكة تقليدية، ولا في حبكة متشظّية. ولهذا بدتْ بعض القصص تائهة في أزقّة البحث عن هوية، ولم تستطع جمالياتها المكثّفة أن تحجب لاتماسكها الفني.

من تقنيات السينما الفائقة الدهشة والتخييل تبني القصة الأولى (فوق الأرض.. تحت القطار) معمارها، ومن غرائبية الحياة، ولا معقوليتها تستقي مادتها. ولعلّ رغبة القاص في إحداث رجّة في دماغ القارئ وحواسّه، حدّدت مسار القصة، ومصير بطلها التراجيدي، فنحن لسنا على يقين من أنّ أحداثها محض خيال، أو واقع محتَمل؛ لأنّ الرمزية والسريالية تحكمان الشكل والمضمون، والغايةُ زيادةُ الإحساس بضراوة ما يجري حولنا، دون أن نستطيع له تغييراً. المفردات الموغلة في حسيتها، وبشاعتها، وقدرتها التصويرية، تحتلّ مساحة المشاهد كلّها، والقصة أصلاً، مبنيةٌ على مشاهد كأنها أحد أفلام العنف المجّاني في السينما الهوليودية، والكاميرا معنيةٌ بإنجاز اللقطات المستحيلة من غير اعتبارٍ لحساسية المتلقي، أو الاعتمادِ

على (دوبلير) للبطل، بل إن هدفها خلخلةُ وعينا، وتشويشُ رؤانا؛ لأنّ ما يجري على أرض الواقع مِن اغتصاب، وتشويه، وقتل سادي، وتغوّل أممي، أعمقُ بكثير من التعاطف مع بطل ممزَّق، حائرٍ بين حرّ الهجرة، وعسف الوطن، ساقه بؤسه المزدوج ليلعب دور فأر قذرٍ في فيلم فانتازي.

في القصة الثانية التي عُنونت بها قصص المجموعة (كلام ما لا يستطيع الكلام) تحتدم الأحداث في قضية حريق سجنٍ؛ لتطال أكثر من رأسٍ كبير، فيصبح من اللازم أن تُطوى القضية، ويتّهم شاهدُ الإثبات الوحيد فيها (خلف الجدعان) بافتعال الحريق؛ لأنه رأى ما ليس ينبغي أن يراه، وتكلّم فيما لا ينبغي أن يتكلم فيه. يتحرّر السرد من هيمنة ضمير الغائب، ويُعنى بتقديم وجهات النظر من خلال (بوليفونية) قائمة على تعددية الأصوات والضمائر؛ فالحقيقة لها ألف وجه، ولكلّ مسجونٍ ألقتْ به تهمةٌ باطلة في قرارة السجن، أن يحدثك عن وجهٍ خفيّ من وجوهها، أمّا السارد فتلخّصت مهمتُه في تقديم مروياته بحيادية وموضوعية، مِن

وراء ستار، وتقنّع أحياناً بوجه (خلف الجدعان) شاهدِ الإثبات الذي رستْ عليه تهمةُ الحريق الكبير؛ ليكون كبش فداءٍ لرؤوس كبيرة بحجم رأس مدير السجن، أو أكبر. جاءت القصة في لبوس تقريرٍ ينطق به الجمادُ والبشرُ (كلام الليل، كلام الحجر، كلام الدائرة، الراوي يقول لي) على نحو تهكّمي، يكشف خبايا السجن الذي هو صورةٌ مصغرة لكنّها شديدة الكثافة والمصداقية، عن مجتمع تُرتكب فيه، وبحقّه أشنعُ الجرائم، ثمّ يتم التستّر عليها، ومكافأةُ أصحابها كدليلٍ على انتصار الباطل واقعياً، رغم أنف المثاليات، ونهضتْ لغةٌ حارة متدفقة، بسرد الحكاية التي كانت فاجعةً منذرة، بقدر ما كانت معبّرة.

في قصته الثالثة (مرايا الانكسار) يلجأ القاص إلى العنونة الفرعية، دأبه في معظم قصص المجموعة، كمحطاتٍ، أو شظايا انكسارٍ لمرآةِ بطل القصة، تحكي لمحاتٍ من حياته البائسة؛ إذ يعاني انفصاماً نفسياً، وغربة عن عائلته ومحيطه، أودتْ به إلى الجنون، وصارت أفكاره ورؤاه هلوساتٍ عن أعداء متوهَّمين، أو حقيقيين، يترصّدونه في

كل مكان؛ لتكون المقبرةُ المحطةَ الأخيرة التي يرتاح فيها عند قبر أمه، وذكريات حليبها الدافئ، وصدرها الرؤوم.
يخلق القاص تماهياً بين الأرض والأم، فكلاهما ملاذ آمن، حتى إن لتلّة الأرض أثداءً كما للأم، يتهافت عليها الرضيع، لكنّ القصة تغرق في تفاصيل عن المكان، وهو المدينة بقلعتها، وحديقتها، وأسواقها؛ لتكون بمثابة خلفية اجتماعية للوحةٍ ذاتية، سادَ فيها اللون القاتم. ويبلغ التصاعد الدرامي في حياة بطلها، من خلال ما يمرّ به من أحداث حقيقية، أو وهمية بتأثير الحمّى، ذروتَه في مشهد رجل نحيل، ممزّق السترة، متكوّم في ركن غرفته، محتضن صورةَ أمه، يضرب الجدار برأسه، كلما اشتدّ صراخ زوجته في وجهه.
وتقدّم لنا (المزبلة) قصة ممسرَحة يغلب فيها الحوار الفكِه، المطعّم بالعامية، وتعتمد مشاهدُها على صور واقعية، تُحيلها المبالغة، والكوميديا السوداء إلى رسوم كاريكاتيرية تخاطب وعينا كرسالة تحذيرٍ من مخاطر انتهاك البيئة، وتدميرِها عن طريق النفايات، وما تجرّه من أوبئة، دون أن

تُفلح القصة في تفادي المباشرة التي هي من طبيعة المسرح الشعبي التهريجي، بحواراته العامية الفِجّة.
لا شك أن جرائم الرئيس الأمريكي السابق (بوش الابن) بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر كانت ملءَ السمع والبصر؛ وجاءت قصة (الإمبراطور الجديد) إدانة فنية لهذه الجرائم، تفضح بالمشهد الشديد الثراء تبشيريّته المزعومة، ورَسوليته الزائفة، فقد كان (بوش) تجسيداً للعولمة في أبشع صورها، ولخرافة الميتافيزيقيا، وحلم الغرب المنتشي بامتلاكه التكنولوجيا الظافرة، في استعادة مجد الإمبراطورية الرومانية. يتراجع الحدث الطبيعي بسياقه الزمني الكرونولوجي لمصلحة حدث تخييلي نفسيّ، مُترع بالسواد، كنايةً عن عهد (بوش) الذي ارتدى عباءة (بطرس الناسك)، وراح ينفخ في رماد الحروب الدينية كتأكيد على لاتاريخيته، وكونِه نغمةَ نشازٍ في عصر ما بعد الحداثة المتطلع للسلام.
تعرض القصة مشاهد دامية لمآس إنسانية هي نتاج حرب (بوش) القذرة على الحَمام، واليمام، والنوارس، والموسيقا، والأحلام، فلا ترى الإنسانيةُ في هذه الصور سوى نفسها

وشظاياها مبعثرةً، ممزّقة في كل مكان داسته دبابات (بوش)، أو قصفته طائراته. مناظرُ الأطفال المعوقين، والرجال الزَّمنى، والعجائز المشوهين هي بعض ما حفل به النص من مفردات بالغة القبح والبشاعة، بليغةِ التعبير عن حالة اللامعقول التي ميّزت عصر (الامبراطور الجديد).
استمراراً في العزف على وتر المثاقفة، وتجاوزِ هموم الواقع المحليّ إلى آفاق الهمّ الإنساني الكوني، تعرض قصة (جدّتان) عالَمين مختلفين حضارياً. الجَدة الأولى من مدينة (صوفيا) البلغارية، تشتكي عقوق الأبناء، وترى في نجوى رجل غريب تعويضاً عن حنان افتقدته لدى ولدٍ يسكن على بعد أمتار منها، ولا تراه، وابنةٍ هربتْ مع عشيقها. أما الجَدة الثانية فهي التي كانت يوماً جزءاً من تراثنا الشرقي، تحضن الأبناء والحفدة، وتشكّل أيقونة مقدّسة، وشجرة عملاقة، تستظلّ بفيئها الأجيال كرمز للانتماء إلى الجذور. وفي حين تموت الجدة البلغارية وحيدة، يدلّ على موتها رائحةُ جثّتها العطنة، فإنّ الجدة العربية يشهد جنازتَها الألوف، يزفّونها إلى مثواها الأخير؛ لئلا تشعر بوحشة القبر بعد أنس الحياة.

وكان لا بدّ للفن أن يقول كلمته في لحظة التنوير، حين جعل مدينة (صوفيا) تستفيق ذات يوم على وباء يكتسحها دون أن يعرف أحدٌ سرّه.

من الواقع السياسي المعاصر، من عهد الانفصال على وجه التحديد، وانعكاسه على مدينة حلب، تؤطر قصة (الذاكرة وسرّ الغريق) مكانها وزمانها، وتبدو أكثر احتفاء بالمكان ومعالمه الشهيرة: (نهر قويق) و(سوق الهال) و(مدرسة معن بن زائدة)؛ لتنسج أحداثها التاريخية، حين خرجت المدينة على بكرة أبيها تعبّر عن رفضها للانفصال، وتمسّكها بخيار الوحدة المصيري، متحديّةً نظام الانفصال وزبانيته. لكنّ القصة كانت أبعد ما يكون عن المباشرة السياسية، فقدّمت نفسها في إطار رمزي جميل، يمكِن تفكيكه بشيء من التأويل، فالمراة هي المدينة المفجوعة بالانفصال، وابنها الغريق هو الوحدة المغتالة في طفولتها المبكّرة، والنهر هو ذاكرة المدينة التي أبتْ أن تطوي الغريقَ وسرّه. رموزٌ حالفها التوفيق في ختم القصة بطابع الفنية المحترفة.

قد تأتي بعض القصص ملغزة كالطّلسم، تحتاج من القارئ إلى شيء من التأمل، والتفكر، والاستعادة، وهو يوغل في ثناياها ليقبض على المغزى، أو يستبطن الرؤيا، هذا هو الحال مع قصة (أوراق الجسد .. دخان الروح). الرحلة تبدأ من (غاليري) فنانٍ نال من عقوق أبناء وطنه ضِعفَ ما حظي به من تكريم الأجانب، يستقبل في محترَفه الفني صحفيين من هواة الفن التشكيلي؛ ليحدثهم مِن إرشيفه عن (عشتار) ملهمتِه الأبدية، ويتشعب الحديث إلى هموم فردية وجماعية، تبرز نكسة حزيران خلالها كمَحرق لكلّ الهموم، ومبرّر لأنْ يُرمّد الفنانُ بسببها كلّ لوحاته . يتداخل الواقعي بالخيالي على نحو فانتازي، فتخرج (عشتار) من الإرشيف لترقص، وتغوي، وتغري، وتتعدّد بتعدّد عشاقها، ثم تعود إلى الإرشيف من جديد، كما يتحول تمثالٌ نصفي في المحترَف ذو وجه قاس، وأسنان حادة، إلى جسد وروح مِن نارٍ ودخان، يحاصر الحاضرين، ولا يتبدد إلا بالضوء والهواء، وتنتهي الأحداث بتحوّل جسد الفنان نفسه إلى أوراق بلا روح، تدخل مملكة الإرشيف ممتزجةً ب(عشتار) في رحلة

روحية أبدية. لقد ناءت القصة بأفكار وأحداث حملتْها لغةٌ بالغتْ في التأنق، وانطوتْ على فكَر وصور، تستعصي على التحيّز في عقل، أو خيال؛ فكان من الأجدى بدلاً من تلخيصها العبثي، أن أنصح القارئ الراغب في ولوج عالمها، أن ينضو عنه المنطق، ويدخل بروحه، أو بحلمه، ليتملّى جمال (عشتار) الفاتنة، ويحترق بحسنها كما فعل الفنان.

لا شك أن (باب العشق) وهو عنوان قصة أخرى من قصص المجموعة، حين يكون مفضياً إلى كائن تاريخيّ خارق في حضوره الحسي والوجداني، كقلعة حلب، سيكون قابلاً لاحتضان الكثير من العشاق الذين يبثونه أشواقهم، ومواجيدهم. تتجلى لعبة القاصّ المتماهي بالسارد في إيهامنا بالتطابق بين القلعة ومحبوبته، وهي حيلة بارعة، تسبغ على موضوع العشق لوناً من الخلود الذي تتسم به قلعة حلب. ينهض الوصف عبرَ وظيفتيه التزيينية والكشفية؛ ليكون العنصرَ الأهمّ من عناصر القصة، فهو قطب السرد ومُتّكؤه، ويستحضر في وعينا وحسّنا، التجربة الشعورية الملفّعة بالغموض الموحي، تماماً كما في قصيدة شعر،

ولكنك لا تستطيع التقاطَ خيط الحدث، وتتبّعَه إلى نهايته؛ لأن السرد لا هدف له سوى البوح، والتلذّذ (المازوشي) بألمه، والقصة لا هدف لها سوى التعبّد في محراب الجمال، ناسجةً من الألفاظ صوراً جميلة، متوشّحةً بغنائية تكاد تعرج بها إلى بروج القصيدة.

من عالم الغربة المليء بالشجن، ومن معاناة المغتربين المستجيرين من الرمضاء بالنار، تُختتم قصص المجموعة بقصتين تحمل الأولى عنواناً ذا دلالة استعارية (أقفاص مختلفة)، بينما يأتي عنوان القصة الثانية (قصة مغترب ما) أكثر مباشرة في الدلالة على المضمون. وهما معاً، بدلالة التنكير، يصبغان الحدث بصبغة العموم، ويوسّعان دائرته ليعني كلّ إنسان مضطهَد في مجموعة بشرية. في القصة الأولى يصور الراوي بحساسية عالية، تفاصيل دقيقة من عالم بطله الداخلي، تُعرض على شكل هواجس قلقة، وآمال تعلو وتهبط مع حركة الطائرة، واضطرابها فوق مطبات هوائية، وهي في طريقها إلى أرض المهجر، يتناوب ضمير الغائب، وضمير المتكلم في الكشف عن سلسلة الأقفاص

التي تُحكِم القيود على روح البطل وجسده، فثمّة أقفاص داخلية كالجوع، والبطالة، والقهر، وثمّة أقفاص خارجية كالزوجة، والأصدقاء الجاحدين، والأوقات الضائعة في مقاهي المدينة، تحيط بالطائر اللاهث وراء تحسين ظروفه المعيشية، وبناء مستقبلٍ لأولاده الثلاثة. يتأرجح المرويّ بين حركتين: خارجية تمثّلها الطائرة في اضطرابها بين المطبات والعاصفة، يعبّر عنها ضمير الغائب بلسان السارد العليم، وداخلية يُنبئ عنها المونولوج النفسي بضمير المتكلم، وتسهم عناصر الطبيعة المؤنسنة من مطر، ورعد، وشمس، في تطويرها، والتعبير عن التضادّ النفسي الذي يعيشه رهينُ الأقفاص المتعدّدة بين الأمل والخيبة، بين الرجاء والقنوط، ويبلغ رُهاب الأقفاص ذروتَه في منع سلطات المطار البطلَ من دخول البلاد، ليعود إلى مربّع القفص الأول، منتظراً أن يطير خارج قفص الحديد، وأن يبوح لشمسه بأسرار الغياب والحضور. حبكة متماسكة، وفنيات مشغولة بمهارة تمنح القصة جدّتها، وجدّيتها في الإمتاع والإقناع. وإذا كانت هذه القصة قد لامست تخوم التمييز العنصري، فإن القصة

الأخيرة من قصص المجموعة (قصة مغترب ما) قد عبّرت عنه بشكل صارخٍ، وأقامت معمارها عليه، بل إنها محاكمةٌ لإدانة الجرائم العنصرية التي تُرتكب بين حين وآخر، في الغرب المعاصر بحقّ المهاجرين العرب، تتركّز في وعي القارئ لدى متابعته وقائع المحاكمة العنصرية التي صاغتها القصة بفنية عالية، اعتمدت على المفارقة الساخرة، والمشهد الغني بالتفاصيل المثيرة، والتنويع في السرد المستثمِر لتقنية التوثيق، وتعددية وجهات النظر، والاستدعاء، على نحو غير مباشر، لثقافة سينمائية.

يمكن الزعم أخيراً أن قصص المجموعة قصص مدينية بامتياز (فضاءاتُها، وموضوعاتُها ومناخاتُها الثقافية مستقاةٌ من المدينة) أفادت، على صعيد المبنى الحكائي، من تقنيات القصة القصيرة الحداثوية: بالعناية بتفاصيل المكان، وتعددية الأصوات، وبناء الحبكة المتشظية، واستثمار الفنيات السينمائية، والمسرحة، والمشهدية، وتوخّي الشاعرية في اللغة، وكسرِ رتابة الزمن الحكائي، وقاربت، على صعيد المتن الحكائي، هموماً ذاتية مجتمعية، وإنسانية كونية، في

تصميمٍ مخطّط للوصول إلى عقل المتلقي ومشاعره، محققةً النجاحَ فيما رمتْ إليه أحياناً، ومخفقةً أحياناً أخرى. وقبل أن أختم أشير إلى أنني لم أستقصِ قصص المجموعة كلها بالمعالجة لاجتهاد نقدي، وأنّ بعض قصصها وردت تحت مسمّى (قصص قصيرة جداً)، وهي في رأيي قصصٌ قصيرة، فقد افتقرت إلى سمات الومضة، وبراعة المطلع، والمفارقة المدهشة في الخاتمة، والاقتصاد اللفظي، والتكثيف الشديد، والفعلية في بناء الجملة، وغيرها من السمات لتستحقّ اسم القصة القصيرة جداً.

نظراتٌ نقديةٌ في قصص بيانكا ماضية

قصة (على ضفة الموت)

إنّ صوت الحب يظل أقوى من قدرة العاشقين على كتمانه، وهذا ما يتجلّى في قصة (على ضفة الموت) التي انتصرتِ فيها القاصّة، كدأبها دائماً، للحب، متسامياً فوق المكان، وفوق الزمان. جاءت النجوى مصوغةً في قالب من المشاعر الجميلة؛ لتضفي على القصة لوناً من ألوان السيرة الشخصية المحبَّبة، وفي صورة اعترافات مقدّسة، ينطق بها وجيبُ قلب، أو نظرةٌ ساهمة، أو صوتٌ يذيب أسلاك الهاتف، حيث لا مجال لمكابرةٍ حمقاء، تنتصر لكرامةٍ مزعومة. "وهل في العمر بقية حتى نهدرها في مواقف متشنّجة تطيح بكل ما بنيناه من صروح الحب الجميل؟". إنّ الحب لا يعترف بانتفاضات الجسد الثائرة في نطاق الأفعال وردودها، إنّه أعمق غوراً ممّا يجري على السطح، وتترجمه كلماتٌ هوجاء في صورة قسَمٍ، أو عهدٍ، أو التزامٍ سخيف بالقطيعة. فهل وقّع القلبُ بالدم على وثيقة العهد الجائرة؟ هل أُخذ رأيُه بسماع نبضاته غيرِ المنتظمة كصرخات احتجاج؟ مادام شيءٌ من ذلك لم يحصلْ، فللقلبِ أن يعلن حالة العصيان والتمرد، وله – وحده – الحقُّ في أن يرفض وثيقة الإذعان، ويتمسّك بشرط الحب الخالد الذي لا تزعزعه الشكوك، وحالات التردّد المريض.

<u>قصة (جدران المحطة)</u>

تسيطر في هذه القصة هواجسُ الحزن والخوف، وقتامةُ عالم اللاشعور، ويَخال القارئ نفسه أمام فيلمٍ بالأبيض والأسود، شديدِ الشبه بأفلام (ألفريد هيتشكوك) النفسية، حيث اللغزُ المحيّر، والشخصيةُ الإشكالية، والأحداثُ المتداخلة في المكان والزمان، لا يربط بينها سوى أنها تتمّ في وعي الكاتب، ولا وعيه، على حدّ سواء. ويُحيلُ الحدثُ النفسي بطبيعته، إلى تفاسير متعددةٍ، كثيرٌ منها ينتمي إلى زمن الطفولة البعيدة التي تختزن الذاكرةُ منها الأحلامَ والكوابيس، والرؤى الغائمةَ ذاتَ التأثيرِ الخطير في تكوين شخصية الإنسان، وتوجيهِ سلوكه حين يغدو كبيراً ذا مكانة اجتماعية اعتبارية. والرموز في القصة شديدةُ السّطوع في الدلالة على الكآبة والتوجّس، وتبدو المحطة، والقطار، والسفر إلى المجهول رموزاً مكتنزة، وكذلك فإنّ الشخصيات الغريبة كالمجنون، والرجل الوحيد الذي يعرف سرّ انتحار الفتاة، والمرأة التي تلتحف بالأسود، وتنظر بطرفٍ خفي، تجعل القصة مفتوحة على التأويلات العديدة، إضافةً إلى ما تضفيه من أجواء غرائبية ملغزة. ثمّ تأتي اللغة لتشكّل بصورِها الحسيةِ المخيفة، أو بأخيلتها الحادّة، أجواءَ الأستوديو الذي تصوَّر فيه مشاهدُ القصة. (اللون الذي يصرخ في المكان)، (الحديد الممتد الذي يخترق المحطات)، (السؤال الحائم على شواطئ الأرواح)....... إلخ

حدثٌ وحيد ينتظم القصةَ هو انتحارُ فتاةٍ في ظروف غامضة، فهل كان حدثاً حقيقياً، أم متخيلاً ؟ لا شيء على القضبان، أو على جدران المحطة يدلّ على وقوع الحدث. وعلى الرغم من صراخ الضحية الذي شقّ سكون المكان والزمان، لم يأبه أحدٌ، ولم يعرف السرَّ سوى رجلٍ واحد لم ينطقْ، ولم تستنطقه القاصةُ المتماهية مع شخصية البطلة، أو الفتاة المنتحرة. إنّ القارئ لا يستطيع أن يربط بين الأحداث؛ لأنها لا تخضع لمنطق السببية، ولا سيما أن الضمائر المستخدمة في القصة كانت متباينة، فمرةً يسود ضمير الغائب على طريقة السارد العليم، ومرةً أخرى يتولّى ضميرُ المتكلم مهمةَ السرد، على طريقة التبئير من الداخل، فيتماهى مع إحدى الشخصيات، وهكذا نجد أنفسنا أمام لعبةٍ سردية تبقينا في حالة التوفّز، والاستنفار الذهني على مدار القصة حتى تلفظ أنفاسها. وتبدو القصة من خلال هذه المعطيات أشبهَ بحلم ثقيل، تبعثرتْ مشاهدُه لكنّ كلَّ مشهد فيه عميقُ الغور، بعيدُ التأويل، باعثٌ على الدهشة والتساؤل، يحمل من الدرامية عناصرَ كثيرة تنأى بالقصة عن التقليدية.

<u>قصة (يوم يخضرّ العشب)</u>

يبدو لي أنّ الشخص الذي يتحدث عنه البطل ما هو إلا نفسُه في لحظة الفعل والتحقّق. أو شخصٌ يتمنى أن يكونه، في حَسمِه، وعزمِه، ومباشرتِه للأمور، وعفويتِه في التعامل

مع الحياة، بمُتعها، أو مصائبها. وهي لعبةٌ ذكية، غيرُ مباشِرة، تحيل إلى البعيد غير المألوف، وتغامرُ في الشكل القصصي، وتسمحُ للكاتب ة أن تعبّر بحرية، بلا رقابة من الأنا الصارمة، أو تبكيتٍ من ا لنفس العاجزة عن الحركة والتغيير، سواء على صعيدها الشخصي، أو صعيد علاقتها بالآخر. فهذهالأنا الافتراضيةِ والمتخيَلة، قادرةٌ على العشق والبوحِ العاطفي، وامتلاك قلبِ المحبوب، وهي لا تتخلّى عنه، حتى في موته، حين يرتدي الثوب الأبيض (الكفن) ؛ ليرحل مع مَن يحبّ في العالم الآخر، ويمرحا معاً على العشب الأخضر، كما لو كانا على ق يدِ الحياة. إنها خواطر جميلةٌ تسبح في عالم سحريّ من العذوبة ال لفظية، وتنقّب عن أسرار النفس الإنسانية في موقفها من الأشياء، وفي طموحاتها، وإخفاقاتها، ومعانقتِها للكونِ بناسه، وطبيعته . وهي، في الوقت نفسه، تُفصح عن رغبة جادّة في أن يكون للكتابة طعمُها الخاصُّ الذي يشبه طعم المواجيد. أخيراً، لا أعرف مغزى هذه الخاتمة التي تتحدث عن مسافرٍ يحطّ رحالَه في مدينة الأساطير؛ ليخطّ على صفحة بيضاء عوالمَ افتراضية. وفي تقديري أنها محاولةٌ لتضليل القارئ من خلال الإيحاء بالطابع الإيهامي في النص، الأمرُ الذي يتنافى مع طبيعة الفن القائم ة على التخييل دون الحاجة إلى تذكير القارئ بذلك، وإلا أفسدنا عملية التذوق نفسَها.

قصة (مرآة بلا لون)

"هم قادرون على رسم الفرح، لكنهم غير قادرين على صنعه". هل تصلح تلك العبارة لتكون تلخيصاً مخلاً لقصةٍ، لم تخلّ بوعد الفن أن يكون أعظمَ رسولٍ في التعبير عن الملهاة، لشأنه في التعبير عن المأساة؟ تسود الألوانُ في القصة إلى درجة الإغواء الآسر؛ فتفتح الشهية لغوايات السرد، وغوايات الرقص على أنغام البوح المقدس. كم غَبطتُ، وأنا أقرأ القصة، الرسامَ الهادئ الذي لم يترك شيئاً جميلاً وجليلاً في طبوغرافيا اللون والصوت، والحركة لتلك القرية التي كانت قريةً في يوم من أيام فرح الفصول، إلا وخلّده باللون الفاتح، أو الداكن، لا فرق، المهمّ أن يكون لوناً مناسباً لرسم الإحساس، والعاطفة، ورسم الحلم قبل أن يتشكّل، وبعد أن اغتالته يدُ الغدر. كم رثيتُ للدفتر الأغبرِ الذي وارى وجهَه خجلاً، بعد أن أذهلته الكارثة، فتوقفَ عن الكتابة ليندب الجمالَ على طريقته الخاصة، وأغمض عينيه، مؤثِراً ألا يكون شاهداً على مأساة يكتبها ندبُ العجائز، وحَثْوُ التراب فوق الرؤوس، هذا، إن بقيت في الندب قدرةٌ على التعبير. يقول الراوي: "انظروا كيف راح يرسم اللوحة"، أهو تعجبٌ أم استنكارٌ من قدرة الفنان على أن ي تحكّم بأعصابه حين يُتلِف البغيُ الهيكلَ العظمي لقريةٍ كانت آمنة، يأتيها رزقُها رغداً من كل مكان، ولم تكفرْ بأنعم ربها، أو تعتدي على أحد؟ أم هي الرغبةُ في تخليد الجمال بعد أن اصطلحت

يدُ الغدر على الفتك به؛ فلم يبقَ من سلاحٍ للمقاومة سوى التحدي بالفن، والاعتصامِ به في مسرى الزمان؟ لماذا حرص الفنان على رسم كلّ شيءٍ في القرية من إنسانٍ وجماد؟ في وضع السكون، ووضع الحركة، في حالة النوم، وحالة اليقظة، فكان بمثابة المصوّر ال مبدع الذي يمزج عدسته بجموح الخيال، وكان همُّه أن يخلّد المأساة في الذاكرة التي اختزلت الألوانَ في صندوقها السحري بلونين فقط: الأبيض والأسود. أيُّ جمالٍ في منظر الفلاحة العائدة من الحقل بثيابها الرثة، وقد أبلتْ بلاء حسناً في السعي على أطفال رضّع، وأفواه فاغرة الأشداق، لهفى على فتات طعام؟ ثمّ ماذا أيتها الأم؟ ألا تصدقين عينيك؟ ألا تصدقين أن بيتك، مأواك قد غدا قاعاً صفصفا؟ إنه الواقع، و لو كذّبته عيناك ، فابكي وابكي، فلن يشفيك إلا البكاء.

أين كانت مخبوءةً تلك المرآةُ العقيم؟ أفي الجدار الخلفي للوحة الفنان، أم في عقله الباطن؟ وماذا كانت تفعل هناك؟ لا شكّ أنها كانت المفاجأةَ التي ادّخرتْها القصة، لكنها مفاجأةٌ مرعبة، تذكرنا بمرايا الأساطير التي تقلب سحنة الناظر فيها إلى كائن بشع. لم يكن في المِرآة إلا الهواءُ المثقل بالغبار، وعُر يُ الأشجار، وهشيمُ الأرض اليابس، والموتُ الهازئ من بقايا الحياة، لم يكن هناك إلا قريةٌ كانت بالأمس القريب قرية، وكان أهلها سكاناً، فصاروا من أهل القبور. أهي المِرآةُ التي فضحت عبثَ الفنان، أم التي قالت:

إنْ أردتَ أن تعرف حقيقة أي شيء، فلا بد أن تقلّب الأمور على وجوهها، أو تقرأ ما وراء السطور، كما حاولتً أن أفعل مع القصة؟

<u>قصة (وجه القمر)</u>

قد يكون السجن حقيقياً، وقد يكون رمزاً للحياة التي أصبحت، لبؤسها وقتامتها، أشبهَ بالسجن. لا يهمّ، فقد استطاعت القصةُ أن تسجّل بدقة تُحسدُ عليها عذاباتِ السجن المادي والنفسي، وأعتقد أنّ المظاهر المادية كالجدران التي كانت تضيّق الخناق على الشاعر، شيءٌ هيّنٌ بالقياس إلى الضغوط النفسية الخانقة التي كان يكابدها. السجينُ هنا سجينُ الغربة عن العالم المحيط، وسجينُ الفكر والاعتقاد، فالكلمةُ الصادقة هي ما أودى به إلى السجن الحقيقيّ، أو الرمزيّ، تلك الكلمةُ التي يعاديها الكبار؛ لما فيها من صدق يعرّي الفساد، ويكشف عن حالات الابتذال والتردّي، ويُظهر النفوسَ المريضة والمجرمة على حقيقتها؛ لذا فإنّ أشدّ ما تكرهه تلك النفوس كلمةٌ صادقة على لسان قصيدة، أو في جوف شاعر يهمس بها همساً. لقد يئِس الشاعرُ من إمكانية التواصل مع الآخر، لكنّ الأمل انبثق عندما أطلّ طفلٌ من كوّة السجن الرهيب، واسترعى انتباهَه عالَمٌ غريب ينطق بالوحشة، وودّ بفضوله الشعريّ أن يتعرّف ما فيه. كانت مفاجأتُه كبيرةً عندما رأى الحياة الكاملة مسجونةً فيه، وعرف أنّ من الممكن لقوى الشر أن تسرق

الهواء النقي، هواءَ الحرية، وتحجبَه عن الناس. انعقدت صداقةٌ بريئةٌ بين الطفل والشاعر، وكان الشعرُ رسولَ البدايات الجميلة. صحيحٌ أنّ الطفل لم يفهم كثيراً مما جاء في متن قصيدة الشاعر، لكنّه شعر بتيّار الحزن المتدفق فيها، فكان أعظمَ قارئٍ لها. اخترق حُجبَ الكلمات إلى جوهر الإحساس والمعنى، وحقّق تواصلاً فائقاً مع مبدع النص.
أعطتْ قراءتُه المعمّقة للنص فسحةَ الأمل للشاعر الذي عاد له إيمانُه بقدرة الكلمة على صنع المعجزة، وفتحِ كوىً للحرية لا نظيرَ لها أمام البصيرة. لم يعدْ الشاعر يهتمّ بأن يكون له قرّاء، فقد أغناه القمرُ بطلعته، وإشراقتِه عن وجوه القرّاء المتعَبة التي شغلها بؤسُها عن قراءة الشعر، رغم أنّه مفتاحُ خلاصها.
تتجاوز القصة آفاقَ الجمال العادي، بتصويرها حالةَ القهر الإنساني، وينفغرُ الفمُ مشدوهاً أمام روعة العبارة التي لم تضِقْ عن استيعاب الجمال في إحدى تجلياته المدهشة: " لا أعرف الآن أهو نهارٌ في الخارج أم ليل، وكيف بإمكاني الاستدلال على الزمن، وأنا أشعر به لزجاً، مقيتاً، موحشاً، غامضاً وأعمى، غرفةٌ تشهق ظلمةً، ولاتزفر سوى أنيني... ما من جهة تفضي إلى خارج هذه الغرفة الملعونة، كلّ الجهات إلى هنا فقط، فقط إلى الداخل ". أيُّ أملٍ يتبقّى إذا أصبحت كلّ جهات الغرفة تفضي إلى الداخل؟ وأيّ غرفة تلك التي تشهق ظلمةً، ولا تزفر سوى الأنين؟ إنها الغرفة التي

تصنعها الكلمة الساحرة، ويسجد لها الخيال. وإنها القدرة الفنية التي تصنع في كلّ يومٍ غداً مبشراً بقصةٍ تبدع شروطها الخاصة بمعزلٍ عن التنظير.

الحدث يبدو متخيّلاً، غير حقيقي، والشواهد على ذلك كثيرة، فكيف لمسجونٍ أن يجلس مع الطفل فوق هضبة خضراء؟ سواء أكان ذلك حقيقةً، أم في الأحلام. ليس ذلك مهماً؛ لأنّ الحدث في القصة أقرب إلى الاحتمال منه إلى الواقع، والعبارة المموسقة، والمجنّحة هي شغل القصة الشاغل، ومن يتابع الانثيالات الجُمَلية والتركيبية فيها، يدرك تماماً ما عنيته من كلامي الآنف. ثمّة هوسٌ بالمفردة الأنيقة التي تتلاحم مع أخواتها؛ لتشكّل هذا الحقل الربيعي من الدلالات الزاهية باللون، والظل، والحركة، والصوت، فإذا تخلّق من هذا كله حدثٌ ما، كان الاكتمالُ الفني، وإلا فليذهب الحدثُ إلى ما يذهب إليه، ولتذهب التآويلُ إلى ما تشاء. إنّ القضية الفكرية التي تنسجها الصور والكلمات، هي الهاجس والهدف، وما الحدثُ القصصيُّ إلا تُكأة، لذا فإنه مجردٌ من عنصري المكان والزمان، مجردٌ من الفضاء الطبيعي في الواقع الحي، أو المحتمل. في القصة الحداثية ربما يرى البعض أنّ تجاوزَ العناصر التقليدية التي أُرسيتْ دعائمُها في القرنين الماضيين بات أمراً ضرورياً، وربما رأى آخرون غير ذلك، وتبقى الذائقةُ المتطورة: حساً، وجمالاً، وأفقاً، هي

القادرة، وحدها، على النقد والتقويم، على المعايشة الحقيقية للنص.

قصة (هل تكفي سنتان)

كم هو مؤلمٌ أن يكون التباين كبيراً في الاختيار بين عاشقين: يهرب أحدهما سريعاً باتجاه الموت، ويعدو الآخر نشيطاً نحو الحياة! وكم هو خارق للمألوف أن يصبر محبٌّ سنتين كاملتين على محبوب يتجاهل مشاعره، ويتركه لحريق داخلي يأكله، دون أن يبوح به! أهي الكبرياء الغبية ، أم تصحّر المشاعر إلى درجة اليبوسة الكاملة؟ ربما سنتان لا تكفيان حتى تنضج العواطف في نفس كائنٍ بشري، وتستحيل جمراً، وربما الطينُ اللازب في جبلّته ٍقد قتل ببرودتِه الصقيعية كلَّ نأمةٍ للحياة فيه.

في القصة قدرةٌ فائقةٌ على تصوير المدّ والجزر في المشاعر المكبوتة، التي يمنعها عنفوانٌ مَلكيّ من الانداياح، ونَ فسٌ مديدٌ من الذهاب بالأحاسيس إلى أقصاها رعشةً وتوتّراً. وهي قصة نسائية تؤ يِّد نظرية الجنوسة في النص الإبداعي؛ إذ يتجلى الهمس الجواني سيّد اً في المواقف، وتتناسل الأفكارُ الجزئية كتنويعات ضرورية على الفكرة الرئيسة، ويغيب المنطق السببي مفسحاً كلَّ المجال للمنطق الوجداني؛ فيحيل الكلمات إلى نيوترونات مشعة، لا يخبو وهجها مع القراءات المتعددة للنص. الحدثُ في القصة نفسيٌّ مت نوّعُ الذرى، يتذبذب هبوطاً وعلواً مع قوة المشاعر وضعفها، عُقدته أنه

بلا عقدة، ولحظة التنوير فيه لا تُختزل في عبارة واحد ة، أو في الخاتمة، وإنما في هذا الحزن الشفيف الذي يبسط رداءه على النص كله، فتلمس فيه قدرةَ الأنثى الرهيبة على إغلاق فوهةِ بركانٍ بعاطفةٍ جبارة، لا يزيدها الزمنُ إلا عمقاً، ولا تُمرِّر من سعيرها إلا كلماتٍ غرانيتية، يصعب تفتيتُها بغير معول التذوق الشعري، النائي عن الشرح النثري الغثّ.

قصة (كان الوقت فجراً إلا قليلا)

يصعب التكهّنُ بالمسار الذي أخذته القصة، وبتطورها الدرامي. فقد كان إدخالُ المرآة كبطلة في القصة انعطافاً مهماً في حبكتها، أضفى لمسةً ساحرة على أحداثها. لم تكتف القصة بأنسنة الأشياء، أو تشخيصها بالطريقة البلاغية التقليدية، وإنما أكسبت هذه الجوامدَ خاصيّةَ الصراع التي تُعدّ في العمل الفني ركيزةً أساسية، تمنح العملَ الحياة، وتُمدّه بالعناصر الضرورية لجعله واقعياً، أو متخيلاً برسم الواقع. هناك مسألةٌ تلفت الانتباه في الحدث، ألا وهي الانتصار لفكرة التضحية والعطاء. المرآةُ غدتْ أكثر التصاقاً بالبطل من أي كائن آخر، فقد آوته من الريح، وآنستْه في الأيام الموحشة، وحمتْه من البرد القارس. وألقتْ عليه وشاح الشمس. كانت، ببساطةٍ، امرأتَه الحقيقية حين اكتفت حبيبتُه بالحبّ عن بعد، ولم تحسن استغلال الكلماتِ الرائعة التي كتبها لها في لحظاتٍ أثيرية، ثمّ عجز عن كتابتها ثانية، حيث لم تعد الأحاسيسُ ذاتَ الأحاسيس، والحبيبةُ في منأىً

عن العين. كانت المَرأةُ تظنّ أنّ أجمل ما في الحب الصمتُ، وكبتُ العواطف، والتعويلُ على نبض المشاعر في الداخل، مثلما الدمُ يكون حاراً في الأعماق، متخثراً عند الظهور. لكنّ المِرآةَ كانت أكثرَ واقعيةً في الحب؛ إذ قدّمت الحضن، والدفء، والحنان، والحماية، فكأنما الكلماتُ الرائعةُ التي كتبها البطلُ لحبيبته في رسائله كانت موجّهةً لها، لا لأنثاه، فاحتفظتْ بها داخل الغرفة، ومتّعت النظرَ إليها طويلاً، وهي مسجّاة على الطاولة، ولعلها كانت تعيد قراءتَها كلّ يوم. وحين أرادت الحبيبةُ أن تستعيد الرسائلَ، استبدّت الغيرة القاتلةُ بها، ونشب الصراعُ كأقوى ما يكون، وأعنفِ ما يكون، حتى استحال إلى قضية حياة، أو موت. لقد حطّمت المِرآةُ نفسها لمّا أدركت أن الكلمات الرائعة سترحل عن الغرفة، وتستقرُّ بيد ضَرّتها، فربما لن ترى معشوقها من جديد، لن ترى جسده وملابسه، لن تسمع صوته، لن تشمّ رائحته، وأدركت أن كلّ ذلك مرهونٌ بتلك الكلمات التي ستعيد للشوق وقدتَه، وللعواطف لهيبَها. إذن، لم يكن أمامها سوى الانتحار والتشظي؛ لأنها بذلك تضمن تبعثرَ الأوراق، وطيرانَها في كل اتجاه، والأهمّ من ذلك عدم وقوعها بيد غريمتها، منافستها على قلب الحبيب. فكرةُ القصة جميلة، ونهايتها كذلك، لكنّ سحر كلماتها كان الأجمل.

<u>قصة (رقصة ربيعية وحلم قديم)</u>

لا بدّ للقارئ أن يعيد نظمَ حبّات القصة اللؤلؤية في سلكٍ واحدٍ من مخيّلته، وموهبتِه القصصية، ومشاعرِه الرهيفة القادرةِ على تصوّر العلاقات بين الأشياء، وإن بدتْ بعيدة، حتى يستطيع أن يتلمس بأصابعه، وأحاسيسه، وذوقه الفني جمالَ القصة التي تشبه الكثير من قصص (بيانكا ماضية) في المراوغة، والولوع بالدهشة، وانفساح أمداء التعبير، والقفز بين الخواطر والأفكار، والعناية بالجملة الشعرية التي تستدعي جملةً أخرى من مجرّة ثانية في سماء الإبداع. عندما يستحيل على عاشقين أن يرقصا رقصةً ربيعية في مدينتهما، أو في الريف حيث تثوي قبورُ أسلافهما؛ لأنهما فقدا الانتماء إلى الحاضر والماضي، فإنهما سيبحثان عن حلبةٍ أخرى للرقص، تستجيب لإيقاع أقدامهما، ولن يجدا سوى القصص، والقصائد مستعدةً لهذا الدور، ولكتمِ أسرارهما اللانهائية. تبدأ القصةُ بهذا التساؤل الملغز والفاتن: "لماذا تركتَني أبحث في كفكَ عن خطوطٍ لم أرسمْها أنا، ورحتَ تدوّخني بنهاياتها؟"، ثمّ تُختم بدائرةٍ تنغلق على تلك البداية: "لاتتركني أبحث في خطوط يديكَ عن النهايات"؛ لتشكّل هذه الاستدارة الذكية معادلاً فنياً للدائرة الميتافيزيقية التي ترسم مصائر البشر، وتجعل الحبَّ قدَراً واثق الخطى، أو أحمق الخطى، لا فرق. كم هو قاسٍ ألا يكون رفيقُ هواك قادراً على حمل أعباء الهوى، كما أنت! وكم هو مؤلمٌ أن

يتباطأ عنك في رحلة الصعود بالحب إلى الله؛ لأنّ جناحيه لا يصمدان للريح! تعقِدُ الساردةُ التي لا اسم لها في القصة، ولا عنوان، موازنةً بين طريق الحياة، وطريق الموت. الأولُ هو حبٌّ يتخلّقُ كلّ يومٍ على أيدي عاشقين لا يحفلان بالنهايات، ما داما لا يصنعانها، وهو طريقٌ صاعدٌ باستمرار نحو الأعلى، والثاني هو حبٌّ من ذكريات الماضي، جَمع بين جَدّ الراوية وجَدّتها، يسير منحدراً نحو المقبرة التي ضمّت رفاتهما. تحتفظ ذاكرةُ الراوية المتماهية مع البطلة، بصورٍ مترفةِ الضياء لجدّها وجدّتها، كأنهما أيقونتان مقدستان، وتستحضرُ مع صورتيهما رائحةَ السنديان، والبلوط، والبخور، وتتعرّف من طريقة دَفنِ جدّتها في المقبرة إلى الجهات، إلى الشرق خاصةً (لاحظ رمزَ الشرق ودلالته على الانتماء). وعلى امتداد السرد في القصة ثمّة تماهٍ بين قصة الحبّ التي تنسج البطلةُ خيوطها مع حبيبها، وقصةِ الحبّ التي عاشها الجدّان. حتى إنّ الحفيدةَ العاشقة تعقد مقارنةً بين حبيبها وجدّها، فتخاطبه مباهيةً بجمالِ جدّها: "لم تكنْ لتشبهَ جدّي ببشرته، وإنما بطوله فقط"، فما تعليلُ تلك المقارنة والمماهاة؟ إننا قد نجده، وبضربٍ من التأويل، في تعلّق الكاتبة بالتراث الروحي والمادي للأجداد (عبادة الأسلاف)، وشعورِها بتأنيب الضمير لعدمِ الوفاء له، أو الرعاية لحقه. انظر إلى حديثها عن جدها: "وآخر مرة نادانا كي نأتيه لوداعه خارج الصندوق، لم نأت"، وتأمّل كيف

كانت ترى في حبيبها شبهاً بجدها في الطول فقط لا بالبشرة. وحين ترقص مع حبيبها على أغاني عبد الحليم حافظ، وفضل شاكر، تعترف بأنّ جدها وجدتها كانا يرقصان في حلقات (الدبكة) بطريقة أفضل: "المدن لا تعترف بالرقص، ولا بالألحان، ربما القرى وحدها تدرك جيداً مساحة الأغاني". القصة خلطةٌ فنيةٌ من الذكريات، وتيّار الوعي المباطنِ للاشعور، ومن الواقعِ الذي تجدل ضفائرَه حكايةُ حبّ، لا يراد لها أن تنتهي كقصيدة (محمود درويش). وهي قصة لم تُكتبْ بمفردات تقليدية، بل بمفرداتِ قهوة الكلام، وأصابعِ السجائر المنتظرة، وأوراقِ الحبيبة الخالية من العطر؛ ولِهذا أريد لها أن تظلّ بلا نهايات كذبذبات الموسيقا في الكون.

ظواهر قصصية في مجموعة بشار خليلي

(حليب حلب)

إذا أردتَ أن تقرأ قصة مكتملة العناصر، مديدة الأنفاس، تبدأ معها وتصعد إلى ذروتها، ثُم تستريح في نهايتها ولحظةِ تنويرها، فلا تعرِّجْ على مجموعة (بشار خليلي) القصصية المترَعة بالحكايات القصيرة، والشخصيات التي صبَّها في قوالب شمعية كما فعلت مدام (تاسو) في متحفها الشمعيّ الشهير في عاصمة الضباب (لندن)؛ لتحسبها شخصياتٍ واقعيةً من لحمٍ ودم وأعصاب، وهي ليست كذلك بالفعل، اللهمّ إلا إذا أردنا من الفنّ أن يكون صورةً طبقَ الأصل عن الواقع، ولا يكون واقعاً أحلى، وآلمَ، وألذَّ، وأكثرَ حيوية من الواقع الطبيعي. (بشار خليلي) لا تروي غليلَه المجموعةُ القصصية الزهيدة العدد التي تتراوح بين الخمس عشرة والعشرين قصةً كما يفعل كتّاب القصة عادة، بل تستهويه الأعداد الكبيرة من خمسين فما فوق؛ ولهذا كانت مجموعته

القصصية الأولى المُعنونة ب(أخطاء) في مئة قصة، وكانت مجموعته التي نتحدّث عنها (حليب حلب) في خمسين قصة. وإذا كان للعتبة النصية المتمثلة بالعنوان من معنى كمتناصٍّ موازٍ، فإن (حلب) استحوذت على كثير من قصص المجموعة حضوراً أو شبه حضور، ظهوراً وإضماراً؛ فكان لقلعتها، وأجوائها، وحاراتها الشعبية، وتقاليدها، وعادات أهلها مثولٌ في أكثر من نصّ. وإذا كنّا قد ألمعْنا في المقدمة إلى أن القصة القصيرة بكامل هيئتها وعناصرها قد تكون غائبة، فإن المؤكَّد أن غالبية القصص في المجموعة هي مواقف، أو قصص قصيرة جداً، أو لحظات قصصية متألّقة تترك أثرها الواخز في نفس المتلقي وعقله ساعةَ ينتهي من قراءتها، بل إن البسمة الملغزة، والمسحة الكوميدية تنثال من الحرف الأول للقصة إلى أن تلفظ أنفاسها بين يدي القارئ تاركةً رائحتَها المميَّزة. السردُ لدى (بشار خليلي) سلسٌ، واللغة متواطئة مع سلاسة القصِّ وعفويتِه، وثمّة تلميحاتٌ ذكية هنا وهناك تعتمد على اللغة المراوغة، المرنة في اشتقاقاتها، وتوليداتها، وقدرتها على تخليق الحدث من

حوار بسيط، كأنها أدوات ساحرٍ يخدعُ بها الأبصار، ويخلب ألباب المشاهدين، فالدلالة تنقلب إلى ما يضادُّها، أو تحتمل أكثر من معنى حَملاً على التورية والمجاز والإيحاء؛ لتكون مطواعةً لنظرةٍ نقدية تتلامح في ثنايا النص، أو تواكبه منذ لحظته الأولى، كاشفةً عن عينٍ بصيرة مفتوحة على الآخِر كأضواء المحارِس، ونفسٍ مرهفة الإحساس، وعقلٍ مشاغب دائب الأسئلة، ورسالةٍ تريد أن تصل إلى متلقّيها بأمانة وصدق، كما هو الحال بالنسبة إلى مصلحٍ اجتماعي، أو ناقد سياسي لا يلبس لبوس الواعظين بقدر ما يهمُّه أن يلقي كلمته كحصاة في بركة لتتنداح دوائرُ الماء فيها بأوسع ما تسعفها الطاقة والدافعية، شاهدةً للكاتب المبدع أنّه قد بلَّغ الكلمة الأمانة، وبرَّأ ذمته. بعضُ القصص هي شواهد على أمكنة في مدينة حلب لا تزال قائمة، أو تحوّلت إلى صروح جديدة كمقهى العطري، ومدرسة الهاشمية، وسينما غرناطة، وبعضها أشبه بوثائق حيّة عن مظاهر سلوكٍ، وممارساتٍ بيروقراطية في مؤسسات تعليمية، أو تابعة للقطاع العام، يمكن بسهولةٍ أرشفتُها ووضعُها في قسم

المحفوظات تحت تصرُّف تاريخ المدينة، كقصة (ضرب الحبيب) و(مدرسة مفتوحة). من الطبيعي جداّ أن تكون غالبيةُ القصص مستوحاةً من مجال التعليم، تلك المهنة التي أكلتْ من عمر الكاتب سنواتٍ طوالاً، ولا تزال نهِمةً إلى سنوات أخَر. ونظراً لتشعُّب عناصر المهنة، واختلاف مواقع المعنيين بها، كانت موادُّ القصص متنوعةً بين شخصية المعلم ومعاناته، وأجواء التدريس ومفارقاته، وطبيعة العملية التربوية وملابساتها، وهموم التلاميذ ومشاغباتهم. كلُّ ذلك تمَّت معالجتُه في إطار إنساني شفّاف، وبَصرٍ نقديٍّ لمّاح، يجلّي التناقضات الهائلة بين الشعار والتطبيق، ويُطرِفنا ببعض المواقف التي تجمع بين المسرات والأحزان كأطياف الحياة نفسها. في قصة (أغنية سهير) يُفرد الكاتب المساحة كاملةً للحزن، ويترك ل(الكمان) و(العود) و(طبلة الإيقاع) وسائر الآلات الموسيقية أنْ تحدِّثنا عن (سهير) الطالبة والزوجة والأم، وكيف أنّ الموت لم يمهلها وهي في ريعان الصبا؛ لتكملَ عزفَ لحن الحياة، وتساعد أطفالها على تخطي المرحلة الأصعب من أعمارهم، فترابُ حلب كان في

شوق إليها، ولا بدّ للمحبّ أن يوافي حبيبه. وفي قصة (المعلمة وتلميذتها نسرين) نصحبُ الموتَ مرةً أخرى ليُنهي حياة معلمةِ التلميذة (نسرين) بعد سنوات من العمل الشاق، والصبر على قلّة الراتب، وعقوق الزوج. لم تقضِ (نسرين) التلميذة الجديدة إلا وقتاً يسيراً مع معلمتها التي أحبّتها كأمِّها الراحلة، وها هي تزور قبرَها في عيد المعلم، وتضع وردة عليه؛ فيغدو جميلاً يحبه المرءُ من أول نظرة، كما كان زوجُ المعلمة يقول عنه منافقاً. وفي هذه القصص التي يتصدرها الموتُ شخصيةً رئيسةً تسمو لغة الكاتب مفصحة عن عاطفة نبيلة، وتتشعرنُ من غير تعمُّل أو تكلُّف، وتتّشح بلونٍ أسود جميل لا نعدو الحقيقةَ إن قلنا: إنّه مَلِك الألوان. لكنّ الموت لا يظلُّ أمير الحكايات، فالعملية التعليمية ملأى بالمواقف الطريفة التي تنزع البسمة من شفاهنا رغم مرارة الطعوم في أفواهنا، والأستاذ (بحر العلوم) أستاذ مادة العلوم العتيد يأخذنا معه في قصته المعنونة باسمه إلى مركز امتحان (البكالوريا) لنستمتع بالمقلب الذي شربه على مضضٍ يومَ اختاروه رغماً عنه، وتحت التهديد رئيساً للمركز؛

فطالتْه العقوبات من كلّ حدبٍ وصوب، دون أن تجني يداه ذنباً. وفي قصة (مدرسة مفتوحة) تتجلّى المفارقة اللغوية التي يجيد القاصّ ممارستها في أبدع صورها، وأبلغِها دلالةً على الإمعان في تشريح المواقف، وتحليل الشخصيات، حيث يتسابق المسؤولون الكبارُ في قطاع التربية على اختيار العبارات الثورية من قبيل: "الظرف التاريخي الحساس" و"منعطف هام في حياة الأمة" في خُطبِ حَفل التدشين، في الوقت الذي يتنافسون بحماسةٍ لا تقلّ عن حماسة خُطَبهم لسرقةِ المالِ العام، وتحصيل المكاسب الفردية، والمنافع الشخصية، رغم ما يحملون من أسماءٍ وكُنىً اختاروها لأنفسهم، أو اختارها الكاتبُ لهم بعناية مِن مثل: (أبو كفاح) و(أبو نضال) و(أبو فداء)؛ ليوغل في السخرية منهم، وإظهار التضادّ الصارِخ بين أقوالهم وأفعالهم، ثم يُطلعنا بخفة دمٍ مع نهاية القصة على حقيقة المدرسة المحتفى بها، فإذا هي أشبهُ بقاعٍ صفصفٍ، مِن بناء خالٍ من المقاعد، والمياه، والأسوار، وجُلِّ ما تتطلبه العملية التعليمية مِن وسائل وأدوات ومُعدّات. وحتى في الحكايات أو

الحواريات التي جعل أبطالَها أزواجاً وزوجات، اختار الكاتبُ هؤلاء من قطاع التربية والتعليم، وأتحفَنا بحالات إنسانية من هموم المهنة المادية والمعنوية، وكان موضوعياً ناطقاً بلسان الحياة في تناوله علاقات الأزواج فيما بينهم، منتصراً للزوج تارة، وللزوجة تارة أخرى، مقدِّراً أنّ الشر ليس محصوراً في الأنثى أو في الذكر، بل هو قِسمةٌ عادلةٌ بينهما. تغطّي (حلب)، كمكانٍ أثير في نفس الكاتب، معظمَ قصص المجموعة، وذلك كإطارٍ خارجي للأحداث دون أن تكون له وظائفُ أخرى نفسية أو جمالية توجِّه مسار الأحداث، ومصائر الشخصيات. ونلحظ الأمرَ نفسه بالنسبة إلى الريف الذي اتخذه الكاتب إطاراً لخمسٍ من القصص هي: (أخت نايف) و(طرف ثوب كحيلة) و(ذهبية) و(سلوك يثير الشكوك) و(جبل أخضر وسهل وثير)، كان شغلُه الأساسيُّ فيها جميعاً على العادات، والتقاليد، والعواطف البشرية من غيرةٍ، وحبٍ، وشهوةٍ، واستئثارٍ، فاضحاً ممارسات طبقةِ الإقطاع ورجالاتها، حيث تسوِّل لهم نفوسهم لا سرقةَ جهود الفلاحين فحسب، بل الرغبةَ في الاستيلاء

على زوجاتهم، أعزِّ ما يصونون ويَفدون. ويستثمر القاصّ ببراعةٍ لإبراز تلك الرغبة الآثمة، آليةً من آليات علم النفس في الكشف عن عالم اللاشعور وهي زلاتُ اللسان، كما في قصة (ذهبية) حين يخاطب الآغا الفلاحَ (عطار) بقوله "ألم أقل لكِ يا ذهبية عمري" فيقول له الفلاحُ (عطار) مستغرباً: "ولكن يا جناب الآغا أنا لست ذهبية، أنا زوج ذهبية!".

ويتعمّق الكاتب في هذا الجانب الإيديولوجي؛ فيعرّي الوجهَ القبيح للإقطاع الخائن للأرض والوطن مجسَّداً في (عثمان آغا) بطل قصة (جبل أخضر وسهل وثير) الذي يتنازل للقنصل الفرنسي عن ضيعتين من ضياعه العشرين في لعبة ورقٍ تأكيداً منه على أنّه "يخسر بشرف كما يربح بشرف".

يحتلّ الرمزُ بدلالاته المتعددة: الجمالية والتعبيرية والإيحائية حيّزاً مهماً في قصص المجموعة، فنتلمّسه في قصص: (صمت الأشجار) و(في قاعة العرش) و(شارع التيه) و(النافذة) و(باحة مدرسة ابتدائية)، وهو أي: الرمز يمكن الاستهداء إلى مرموزه الدلالي بيسرٍ في معظم القصص التي أشرنا إليها، غير أنه في قصة (في قاعة العرش) يبدو

مكتَنز الدلالة، حمّال أوجه، فالقصة، وكما يظهر من عنوانها، مبنيةٌ على أرضية تراثية بمناخاتها، وألقاب شخصياتها (صاحب الفضيلة، حامل الأختام، ضياء النور، عسكر)، وكذلك في أسلوب سردها الحكائي، لكنّ المفارقة في هذا الجو المتخَم بالتراث ظهورُ (الكومبيوتر) كيتيمٍ في مأدبة اللئام، والغريبُ أنه لا يعمل بالطاقة الكهربائية التي لم تكن مكتشَفةً في ذلك الزمان، بل بطاقةِ الجرّ، نعم، الجرّ بواسطة الحصان، ويزيدُ رموزَ القصة تعقيداً لوحةٌ رخاميةٌ تزدان بها قاعة العرش لثعبانٍ يلتهم دجاجة، وتضوع من دمها رائحةُ الورد، والحقيقة أنه إذا لم تمكّننا الرموزُ من قراءتها على نحوٍ وظيفيّ عضويّ فإنها تبدو لوناً من ألوان العبث المفسد للفنّ أكثر من كونها تقانةً فنية. ولا يغيب عن قصص المجموعة الجانبُ الاجتماعيّ الذي يفتح الأعينَ على مآسٍ كثيرة يغصُّ بها الواقع، كتعدّد الزوجات في قصة (قيلولة أمين زكي)، والنفاق في قصة (جنازة الحاجة أم فارس)، وإهمال المرضى حدَّ الموت في قصة (الطبيب وزوجته وسيارتها)، والخيانة الزوجية في قصة (مقام

الذهول)، والنميمة وهتك المحارم في قصة (أسرار امرأة جميلة)، وعقوق الوالدين في قصة (لن نُقصّر في البكاء عليه)، وتجدر الملاحظة إلى أن هذه القصة الأخيرة قد تُرجمت إلى الهندية وأُدخلت في المقرَّر الدراسي لإحدى كليات الهند، وهي تصوِّر بلغة بسيطة شفافة، وبمشهديةٍ حوارية خافتةِ الصوتِ والحركة، صارخةِ الدلالة، موقفَ الأبناء من والدهم الثمانينيِّ المشرف على الموت، إذ يضنّون عليه بسريرٍ في مستشفى، وبقليل من الرعاية، مُخلين السبيلَ بينه وبين الموت القادم على أصوات بكائهم الكاذب. إنّ هذه المآسي الاجتماعية لا يتم تناولُها بشكل (ميلودرامي) يَفطر القلب، ويستدرّ الدموع، وإنما بطريقة كوميدية امتاز بها الكاتب، تعتمد على المفارقات، ولعبة الأضداد، والتوريات اللغوية، والحوارات الرشيقة، والمشاهد الغنية، والاقتباس من المأثورات الشعبية، واللقطات المحلية، والرسم الدقيق للشخصيات داخلياً وخارجياً، وهي ظواهر تعمّ قصصَ المجموعة كافةً، وتزيد من أهميتها على الصعيد الدراميّ، والتشويقيّ، ويظلّ أظهرُ هذه المزايا الفنية قاطبةً

(في رأيي)، وأولاها بالتوقف عنده إعجاباً وتقويماً اللغةَ القصصية الماتعة.

جولة في عوالم (وصفية محبك) القصصية

صدر للقاصة وصفية محبك مجموعتان قصصيتان عن دار الفرقان للغات بحلب، الأولى عام 2008 بعنوان (عندما قرر النهر الرحيل)، والثانية عام 2009 بعنوان (قلب وقلب آخر)، وتضم المجموعة الأولى ثلاثين قصة، والثانية خمساً وعشرين قصة. تتراوح هذه القصص من حيث الطول والجنس الأدبي بين القصة القصيرة (وهي الأغلب) والقصيرة جداً، وتتناول موضوعات شتّى تلامس هموماً ذاتية واجتماعية بلغة أقلُّ ما يقال فيها: إنها لغة قصصية بامتياز تميل إلى السرد العفوي المنساب على نحوٍ يشعر بألفة القاصة مع هذا الفن الجميل، وتمكُّنها من أدواته بعد دربة أظنها طويلة، ومراسٍ بالأساليب المختلفة، تقليديةً وحداثيةً، على نحوٍ لا يشكّ القارئ المثقف معه أنه أمام موهبة حقيقية أزمعت على أن تنتمي بقوة إلى عائلة ممارسي هذا الفن الأصلاء، وأن تغوص بحثاً عن القيمة العليا والقيمة الفنية فيما تكتب، بغضِّ النظر عما تسجِّله الانطباعات

النقدية من نقاط تحسب لصالحها – وهي الأوفر– أو ضدها – وهي الأندر–. من عناوين قصص المجموعتين يهيِّئ القارئ نفسه للطواف مع القاصّة في عوالم عديدة وغنية، ويكتشف معها أو وحده كمتلقٍّ مشارِك، حالاتٍ من الفقر والإحباط وأحلام اليقظة والحب الرومانسي وسطوة التقاليد والحنين إلى التراث وضياع القيم النبيلة وسطَ طغيان النزعة المادية في الحياة التي تسحق بمسنَّناتها الضخمة آلاف المهمَّشين. وقد تستطيع مقالاتٌ اجتماعية أو أدبية أن تخوض غمار هذه المسائل كلها أو بعضها، فتشبعها تحليلاً وتفنيداً وتجريداً، لكنَّ باعها يقصر حين تراودها من مداخل جمالية أو نفسية أو رمزية بأدوات فنية مرهفة، ورؤيةٍ يمتزج فيها العقل بالوجدان بالخيال كما تفعل قصة فنية ناجحة؛ لتستقر في أعماقنا ومشاعرنا مطمئنةً إلى السكن الأرحب والأدفأ والأكثر خلوداً. عناوينُ القصص مشغولٌ عليها بعناية، وقد نحتاج إلى تأمُّل بعضها إثر الخلوص من قراءة القصة؛ لندرك أنه كان عتبة نصية يستمدُّ قيمته كلحظة تنوير أو رؤيةٍ مكثَّفة أو عنوانٍ مراوغ يدخل في

صميم فنيات القصة. في قصة (الجائع) من مجموعة (قلب وقلب آخر) مثلاً نكتشف أنَّ الجوع المادي لم يكن مقصوداً على الرغم من الرثاثة المادية للبطل التي أتقنت القاصة رسمَها بجملٍ قصيرةٍ موقَّعة تلغي الحاجة إلى أدوات الربط، وتحفل بمفردات البؤس المعيش الفاقعة الدلالة، بل إنَّ المقصود هو الجوعُ إلى تلك الأيام التي احتضنت قصة حبٍّ جمعت بين البطل وفنانةٍ تشكيلية، وبقيتْ سراً في حنايا الأضلع أباحتْ ببعض خفاياه تلك اللوحةُ المهداةُ منها إليه، وتمثِّل تفاحةً حمراء قُضمت من جانبها الأيمن، وسالت منها العصارةِ لتوحيَ بأنَّ ما جُني من سعادة الوصال كان قليلاً كتلك القضمة التي لم تُطفئ حمأة الجوع، وأنَّ سائر الأيام كان مسفوحاً كتلك العصارة، لكنَّ العاشق اكتفى بتلك اللوحة، وضمَّها بين جنبيه تحت معطفه القرمزي الممزق الطويل كأغلى هديةٍ يعود بها من معرض غاليته الفنانةِ التشكيلية، ذاهلاً عن جوعه المادي، ثُم يُقبِّل الزاوية السفلى من اللوحة التي تحمل توقيعها وهو مستلقٍ على أرض غرفته، إلى جواره كسرةُ خبزٍ وكأسُ ماء لم تمسسهما يده، فلتهدأ أنفاسه

وينام. لا يدور في خلدك للوهلة الأولى، وأنت ترتاض في قصص المجموعتين، أنَّك في عددٍ لا بأس منها أمام أفكارٍ فلسفيةٍ مُوِّهتْ بماء المتعة المذهَّب لتكون قصصاً لا أفكاراً مجرَّدة. ففي قصة (ليست للبيع) من المجموعة الثانية نُعِدّ أنفسنا من البداية للتعامل مع نصٍّ موجَّه للأطفال؛ إذ إنَّ (ثيمته) البسيطة هي حلمُ طفلٍ بشراء دمية، ومع التقطيع الفني الذي لجأت إليه القاصة كتقنية فنية لحذف الأحداث غير المهمَّة والاقتصار على ما يخدم القَصص الفني فحسب، تتطور الثيمة بتطور حدثها الدرامي لتغدو فكرةً تقول بالتأويل: "حين يكبر الحلم ويستحيل حقيقة، يصبح لا غَناء فيه؛ فقد انتهت صلاحيته، وكفَّ عن أن يكون محفِّزاً للأمل، لكنَّ المأساة إنْ لم نبعثه فيمنْ خلْفَنا حلماً من جديد". هذه الثيمةُ الأساسية تعبِّر عنها ضمنياً جملةُ الشيخ العجوز الذي كان طفلاً يحلم بشراء دمية رآها يوماً خلف واجهة زجاجية، ورجا صاحبَ المحل ألا يبيعها لأحد حتى يجمع ثمنها، فيقول لابن صاحب المحل الشاب: "وأنا أقول لك أرجو ألا تبيعها لأحد"، ويتفرَّع عن هذه الفكرة العميقة في

القصة أفكارٌ جزئية أو دروسٌ تتشرَّبها نفس القارئ بجماع عقله ووجدانه دون تعمُّل او تكلُّف، تنصُّ على قيمة الصبر وحلاوة الظفر بعد الانتظار واحترام الكبار بعد الموت والإصغاء إلى أحلام الطفولة. أحياناً قد لا تأتي الفكرة مستوحاةً بحاجةٍ إلى تأويل لاستنباطها، بل تكون مشخَّصة في لبوسٍ حيٍّ لتكون حسية صارخة في دلالتها على ما ترمي إليه. ولعلَّ القصة التي وُسِمت بها المجموعة الأولى، وحملت عنوانَها الاستعاري (عندما قرّر النهر الرحيل) تُعدُّ نموذجاً لذلك، فنهر النيل الأزلي مانحُ مصرَ الحياة، كما قال (هيرودوت)، يُجسَّد في صورة عجوز شاخ دون أن تشيخ همَّته، يشكو أبناءه الذين لا يقدِّرونه حقَّ التقدير؛ إذ حوّلوا مياهه الصافية إلى مَكبِّ نفايات، وأرهقوه بما حمَّلوا فوقه من جسور، وبما مخروا عبابه من سفنٍ تنفث فيه سمومها السوداء وقاذوراتِ ركابها بلا شفقة، ونراه في القصة صعيدياً بملاءته الفضفاضة ولفَّة رأسه البيضاء، يحمل جرة غضارية ملساء عمرُها من أزمان الفراعنة، ينوي الرحيل عن الأرض التي سقاها بعد أن شحَّت مياهه. غيرَ أنه في النهاية يقرِّر

البقاء والعطاء رحمةً بالشباب، وكأنه يأمل من طرف خفيٍّ أن يكونوا أكثر حصافة من جيل الآباء؛ فيحافظوا عليه كنعمة لا تُقدَّر بثمن. اقرأ معي هذه الخاتمة الرمزية التي تشي بسخاء النيل العظيم: "ثُم تدفق الماء البارد المشتاق إلى سخونة الأرض، سار نهراً صغيراً ثُم أخذ يكبر أكثر فأكثر، وانساب وامتدَّ وامتدَّ حتى اقترب قليلاً من البحر، وهناك انقسم إلى فرعين ليشرب منهما كلُّ شابٍّ وفتاة". وفي هذا السياق أي: سياق إدانة النكران والجحود تأتي قصة (مكان ما) المهداة إلى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي صاحب ديوان (مدينة بلا قلب)، والقصةُ أشبه بسيرةٍ ذاتيةٍ حافلةٍ بصُور الشقاء التي كانت من لوازم حياة الشاعر في القاهرة، غير أنها مسوقةٌ على لسان مدينةٍ بلا قلب كشكلٍ من أشكال التناصّ الاستيحائي مع عنوان الديوان، إذ تتولى المدينةُ سرد ألوان العذاب التي خَصَّت بها الشاعرَ في مسكنه، ومقرِّ عمله، و طريقةِ معيشته بصورةٍ ساديّة، وكأنها عاشقتُه اللَعوب أو زوجتُه المنتقِمة، وذلك قبل أن ينحاز إلى المهجر؛ فتفتقده وتشتاق إليه وتأمل أن يعود

إليها لتضمَّه في حفرةٍ منها، وتهيل عليه التراب إلى الأبد.
لوحةٌ شديدة السواد وبليغة فنياً وقيمياً في آن معاً، خاصةً في هذه الخاتمة التي ترسمها القاصة بصورة نبوءة تراجيدية تقول: "في صباحٍ أغبر وقتامة سوداء تظلل المدينة، كانت ثمَّة حفرةٌ في الطرف الغربي قد حُفرت للتو لتستقبله، وحين أُهيل عليه التراب علا قليلاً كأنه هرَم صغير، وظلَّ باب شقته مفتوحاً ليتزاحم عليه أكثر من نازلٍ جديد".
ثمة وشائج بين الفن التشكيلي (رسماً أو نحتاً) وبين السرد تجعل من السائغ بل الممتع أن يستلهم أحدُهما من الآخر موضوعَه، كما فعل (سلفادور دالي) عندما حوَّل إحدى لوحاته إلى قصةٍ لفيلمٍ سينمائي. والقاصة في مجموعتها (عندما قرر النهر الرحيل) لم تحذُ حذوَ الفنان السريالي العظيم، لكنّها جعلت من المنحوتة موضوعاً لقصتين هما: (التمثال والشاعر) و (منحوتة الصراع). في القصة الأولى يتأنسنُ التمثال بعد أن أحسَّ بإهمال الأمة له على مرِّ الأيام وهو نُصبٌ تذكاري لأحد شعرائها الكبار، فيقرر مغادرة مكانه ليبحث عن اسم شاعره في دليل الهاتف والمكتبات والنوادي

والجمعيات وسِجلِّ الأحوال المدنية وكلية الآداب، وفي كلِّ مكان يُتوقَّع أن يحتوي على أسماء الذين أسهموا في صنع أمجاد الأمة عبر تاريخها الطويل؛ ليفاجأَ بأنْ لا وجود له، فكأنما استغنت الأمةُ عن ذاكرتها، وركنتْ إلى حاضرٍ بليدٍ يستهلكها وتستهلكه، من غير تفكيرٍ بالماضي والمستقبل على حدٍّ سواء، وحين تستبدُّ الحيرة بالتمثال ينتهي به التفكير للمضيِّ إلى مقلع الصخور لعلّه يعود قطعةً من صخر. اعتنت القصةُ بالتفاصيل الصغيرة المصوِّرة لمعاناة التمثال، وكان هذا جزءاً من الاهتمام بالفضاء المكاني كعنصرٍ فنيٍّ يحقِّق وظيفته في التصعيد الدرامي للحدث؛ بغية التأثير المشوِّق في القارئ. أما قصة (منحوتة الصراع) فقد استثمرت القاصةُ هذا العنوان الشديد الإيحاء، وهو يتحدَّث عن منحوتة رائعة ينجزها بطل القصة، تمثّل رجلاً مفتول العضلات شُدَّ وثاقه إلى عمود، يحاول بكل قوته أن يتحرَّر من أغلاله بعد أن حطَّم جزءاً من العمود. يُهدي البطلُ عملَه الفنيَّ هذا إلى مؤسسته التي يعمل فيها ليزيِّن مدخلها الرئيسي، وحين ينوي الاستقالة منها تبدأ معاناتُه الحقيقية،

بل قلْ صراعه مع البيروقراطية التي كان يحاربها في سلوكه كموظفٍ شريف؛ فأصبح أحدَ ضحاياها. تتجلّى فنيةُ القصة في المماهاة بين المؤسسة بموظفيها، وبين حديقة الحيوان بحيواناتها حتى ليَغمضُ الأمرُ في الوصف والتصوير بين الموظف الشرس، والحيوان الضاري، ويَضلُّ البطل المُعنّى طريقَه فلا يتذكر إنْ كان يتوجَّه إلى المؤسسة لإنجاز معاملة الاستقالة أم إلى حديقة الحيوان حيث يرغب أبناؤه، كما تضيع منحوتة الصراع في تحيُّزها المكاني بين المؤسسة وحديقة الحيوان. هنا تتوضَّح الرموزُ في دلالتها القاسية على المستوى الحيواني الذي يؤول إليه السلوك البيروقراطي، وفي إشارتها إلى استمرارية الصراع ضدَّ الممارسات التعسفية، فالأغلال لم تتحطَّم بعد، والعمودُ لم يتهشَّم، والصراعُ غدا مميتاً لأنَّ أطرافه حيواناتٌ في صورة بشر أو بشرٌ بغرائز الحيوان.

يشكِّل التراثُ ثيمة أخرى من الثيمات التي تهتم القاصة بالعمل عليها، وهو أمر طبيعي بالنظر إلى دوره الخطير في تكوين الوعي الفردي والجمعي، وأثرِه في تأكيد الانتماء إلى

أمة لها خصوصيتها الحضارية. في مجموعة (عندما قرر النهر الرحيل) ثمة قصتان تنسجان مادتهما من تلك الثيمة الخالدة مع اختلافٍ بينهما في زاوية النظر طبعاً، وفي الرؤيا أيضاً. تستند فكرةُ قصة (الصندوق الذي أكرهه) إلى الصراع بين الماضي والحاضر، فالماضي يتمثّل بالصندوق الخشبي التراثي الذي كان معروفاً منذ مئات السنين كأحد لوازم جهاز العروس، والحاضرُ يُرمز إليه بزجاجة عطرٍ على شكل مركبة فضائية، وذلك في إشارةٍ لا تخفى دلالتُها على المعاصرة بأظهر أشكالها. الزوجةُ تغار من الصندوق الخشبي المطعَّم بالعاج الذي يحتفظ به زوجُها كذكرى عزيزةٍ من والدته أو جدته، وتراه منافساً لها على قلب زوجها الذي تريده ملكاً لها وحدها، فتهديه زجاجةَ عطرٍ على شكل مركبةٍ فضائية، وفي باطن غلافها صورةٌ تجمعهما في يوم من أيام شهر العسل، ثُم تفاجِئ زوجها بإضافة صورة طفلٍ صغير حين يتلمَّس بطنها المنتفخ، إذاً: تتمكَّن الزوجة التي تصنع الحاضر والمستقبل معاً من الانتصار في معركتها ضد الماضي الذي يتشبَّث به زوجها، وتصرف اهتمامَه عن

الصندوق كآخر قلعةٍ من قلاع الماضي المندحر. لا شكّ أنَّ القارئ سيعجب بذكاء الزوجة أو لنقلْ المرأة عموماً، وتصله رسالةٌ لا لَبس فيها أنها غدتْ صاحبة القرار لا في الحاضر فحسب، بل في المستقبل، وهي الفكرة التي تنتصر لها القاصّةُ كما يبدو، وهذا من حقها، لكنني لا أدري لمَ شعرتُ بالامتعاض من عنوان القصة العدائي (الصندوق الذي أكرهه)، وحسبتُ أنَّه طعنة في ظهر التراث تريدُ أنْ تكون قاتلة. القصةُ الثانية (دار المجاهد للضيافة) تتحدَّث عن ميراث لإحدى الدور العربية الرائعة الحُسن في حيٍّ من الأحياء الشعبية، يتنافس على الاستئثار بها إخوةٌ ورثة، بينهم أختٌ هي أشدُّهم تعلقاً بالدار وبذكرى أهلها الراحلين؛ لتؤول مُلكيتها إلى أغناهم مادياً، وهو من كبار التجار الذين أتقنوا مهارات الكسب المشروع وغيره، وتسلَّحوا من دنياهم بنظرةٍ مادية صِرفة تجعلهم لا يقيمون وزناً لاعتبارات الماضي ولو كانت صوراً عظيمة من النضال ضدَّ المستعمر، فنراه عبرَ المونولوج يشكِّك بدور والده كأحد رجالات المقاومة، وكذلك بجار والده، وربما في عقله الباطن، بأهل

الحيِّ جميعاً على الرغم مما كان يحدِّثه به والدُه عن اللحمة الوطنية والاجتماعية التي كانت تجمع أفراد الحي؛ ذلك لأنه يكره الحي نفسه وأزقّته وبلاطه، كما يشي بذلك مونولوجه الداخلي وهو في الطريق إلى الدار الموروثة لتسوية أمرها مع إخوته. إذاً، لمَ اشتراها؟ ولا يتأخرُ الجواب كثيراً لنكتشف أنه أرادها مشروعاً سياحياً ناجحاً يضمُّ إليها دار الجار تحت مسمًّى غايةً في الإغراء للسيّاح: (دارُ المجاهد للضيافة)، وستكون (بارودةُ) والده التي جاهد بها الفرنسيين، يحيط بها سيفان دمشقيان أجملَ ديكورات المكان. تلك هي اللقطةُ الرائعة في القصة، ولحظةُ تنويرها الساطعة التي تحمل الشيء الكثير من الإدانة لعقليةٍ ماديةٍ قذرةٍ بات يتمتَّع بها بعضُ جيل الأبناء المتخوِّنين لتراثهم وحاضرهم معاً. غير أنَّ القاصّة لم تشأ أن نخرج من قصتها بغُصَّة كما حصل معنا في القصة السابقة، فحاك قلمُها الذكيُّ نهايةً مثلِجة للصدور حين أوحتْ لذبحةٍ صدريةٍ كانت ترافقنا منذ مطلع القصة، منتظرةً دورها، أن تفترس صدرَ هذا الابن العاقِّ قبل أن يرى مشروعُه الانتهازيُّ النور. وفي الواقع أنَّ الطبقة الرأسمالية

اللاوطنية قد نالت حظاً كبيراً من النقد في أكثر من قصةٍ مثلِ قصتنا الآنفة الذكر (دار المجاهد للضيافة) و(ملك الكرش الوحيد) و(أبو الغول) من قصص المجموعة الأولى، ومثلِ (سيد السوق والصحراء) و(مهندس المشروع) و(الشارع النظيف) من قصص المجموعة الثانية، وإنْ دلَّ هذا على شيء فإنّما يدل على التزام القاصة بالهمِّ الوطني فضلاً عن الاجتماعي الذي يظلُّ سيد الهموم؛ نظراً لما يسبِّبه الظلمُ الاجتماعي من معاناة يومية، وحقدٍ طبقي بين أبناء الأمة الواحدة ذي نتائجَ وخيمة. والملاحظُ أنَّ القاصة تتعمَّد في رسم الشخصيات البرجوازية، وأغلبُها من مُحدَثي النعمة، أنْ تشوِّهها مورفولوجياً، فهي ذات كروشٍ منتفخة، وأنوفٍ كبيرة، وبدانةٍ مفرطة، وأشكالٍ قبيحة، إضافة إلى تشوُّهها الأخلاقي، وكأنها نموذجٌ واحدٌ متناسخٌ في الخِلقة والخُلق، وأعتقد أنَّ هذا ناتجٌ عن موقف القاصّةِ المسبقِ من هذه الشخصيات، ورغبتِها في إثارة الحنق عليها شكلاً ومضموناً لدى المتلقي. وقد تُمعن القاصّة في التنفير من هذه الشخصيات، فتعمد إلى لونٍ من الانزياح اللفظي أو

التناصِّ بالتضاد، كما فعلتْ في تسمية إحدى قصصها ب (أبو الغول) تحريفاً متعمَّداً منها لاسم أبي الهول المصري، فأحداثُ القصة تجري في أرض الكنانة، وتفضح ممارساتِ الرأسمالية الآثمة في غسيل الأموال عبرَ الأقطار العربية والأجنبية، مستغلِّةً ذكاء بعض المثقفين وحاجتَهم المادية ليكونوا أدواتٍ بلهاء في تنفيذ مخططاتها الإجرامية. ومن الجدير بالذكر أنَّ المثقفين يظهرون دائماً في القصص بمظهر المغرَّر بهم في مواجهة دهاء الطبقة البرجوازية، كما في قصة (مهندس المشروع) و(الشارع النظيف) و(عمل مناسب لعجوز) من قصص المجموعة الثانية، ولعل هذا أثرٌ من الواقعية التي وسمتْ بميسمها كثيراً من قصص المجموعتين. وممّا ينضوي تحت سمة الواقعية أيضاً النزعةُ الموضوعية في معالجة الحدث، ففي قصة (بقايا في القلوب) من المجموعة الأولى التي تروي حواراً يجري بين خطيبين، لا تلجأ القاصة إلى رومانسية مفتعَلة كديدن أغلب قصص هذا النوع، بل تكشف عن عقليةٍ عمليةٍ تريد لها أن تتكرَّس بين الشباب المقدِمِ على الزواج، حيث لا يكتفي كلٌّ من

الخطيبين بالاعتراف للآخر بحبٍّ قديم، بل يُقرُّ بأنَّ هذا الحب لا يزال يحتلُّ مساحةً ولو ضئيلة في قلبه، على أمل أن تزيله علاقةُ الزواج الثابتة المقدِم عليها مع حبِّه الجديد. ومنْ قبيل النزعة الموضوعية قصةُ (يكفي ذكر الاسم) من المجموعة الثانية التي تدور حول فتاتين تتشاركان في غرفة من السكن الجامعي، وتشكو بطلةُ القصة من صمت زميلتها كمكدِّرٍ وحيدٍ في هذه الغرفة التي باتت تألفها على امتداد سنتها الدراسية أكثرَ من بيت أسرتها في القرية، وتتمنى ألا تغادرها حتى في العطلة الصيفية. لكنَّ المفاجأة تعقد لسانَها من الدهشة حين تخبرها المشرفةُ على الوحدة السكنية أنَّ زميلتها في الغرفة تفكِّر في ترك الجامعة لأنها تشكو من صمتها. هنا تكمن المفارقةُ واللعبةُ الفنية الناجحة، ففي الوقت الذي يظنُّ الإنسانُ نفسه على حقٍّ في تصوُّره عن الآخر، يكون الآخر في تصوُّر مناقضٍ له، يملك من المشروعية والمنطق ما يعادل تصوُّره تماماً. تلك هي الموضوعية التي، إن تكرَّست كقيمة، ارتقت بأبناء مجتمعنا خاصةً فكراً وسلوكاً. إنَّ اشتغال القاصة على الواقع في

أغلب قصصها بإنارة زواياه المعتمة بقصديةٍ واضحةٍ لتكريس قيمةٍ أخلاقية إيجابية ونبذِ قيمة سلبية، لم يطبع القصص بطابع وعظيٍّ مباشر أو تجريديٍّ متذهِّن، بل جاء في أثواب حكائية درامية مشوِّقة ما خلا بعض القصص في المجموعة الثانية ك (السباق) و(صفصافة وحذاء وجريدة) و(العودة) و (الجبل) التي أثقلتْها كثرةُ الرموز وتداخلُها وتشتُّتُها أحياناً على الرغم من وجاهة الفكرة والمغزى في بعضها كما في قصة (الجبل) التي تُعلي من أهمية التجربة الحياتية الخاصة ومخاضاتِها الصعبة في رحلة الوجود والمصير. وتستقلُّ قصة (قلب وقلب آخر) التي عُنونت بها المجموعةُ الثانية ببعدٍ رومانسي شديدِ الحضور والتألُّق عبرَ خيالٍ شاعريٍّ تتحاور فيه الجوامد وتتجادل لتعبِّر عن اختلاف المواقف بين قلبين: أحدُهما عامرٌ بذكريات الحب الجميلة ولحظاتها الخالدة دليلاً على الوفاء، والآخرُ خالٍ منها دليلاً على الخيانة، لكنَّ القصة – في رأيي– هي أقرب إلى الخاطرة التي تقنَّعت بقناع القصة وتوسَّلت ببعض

أدواتها الفنية. ويمكن لنا بعد هذه الجولة في عوالم وصفية محبك القصصية أن نستقرئ الطوابع الفنية التالية:

- العناية بالتفاصيل الدقيقة أثناء الوصف بما يخدم الحدث ويسهم في تطويره.
- تحقيق المشهدية في النصّ وما تستلزمه من حركية وصراع.
- الاهتمام بالتحليل النفسي والاتِّكاء كثيراً على المونولوج، وتغليب ضمير المتكلم في السرد من خلال التماهي بين الراوي والشخصية.
- الاهتمام برسم الشخصيات من الداخل والخارج على نحوٍ يجعل منها أحياناً نماذج نمطية (شخصية الرأسمالي الجشع).
- التركيز على الخواتيم المدهِشة والمفاجِئة والملخِّصة للمغزى كلحظات تنوير متقنة.
- الدقة في اختيار العناوين الموحية لكثيرٍ من القصص كعتبات نصية تنهض جزءاً لا يتجزّأ من عناصر القصة الفنية.

- الميل إلى الغرائبية في بعض القصص كتقنية حداثية ولا سيما في قصص المجموعة الثانية مثل قصة (هل أحضر الورقة) و (فوق الصروح البيض)، وهو أمر طبيعي بعد صدور مجموعة القاصّة الأولى.
- توظيف الرمز في كثير من القصص، والصدور عن ثقافة عامة واضحة يتطلَّبها التعامل مع الرموز.
- اتِّسام اللغة القصصية بالانسياب والسلاسة والابتعاد عن التكلف البياني، واعتمادُ الجملة القصيرة والتقطيع المغني عن الروابط التي ترهِّل السرد.

2- في نقد الرواية

عمارة يعقوبيان

عودة الروح للرواية الواقعية

أحدثت رواية (عمارة يعقوبيان) لعلاء الدين الأسواني، ضجة أدبية، وفكرية، لدى صدورها مسلسلةً على صفحات جريدة (أخبار الأدب) أولاً، ثم كاملةً في كتاب عن دار (ميريت) للنشر، ولعل ما ساهم في رواجها، وشهرتها، أن السينما قدمتها فيلماً شارك في بطولته ثلّة من نجوم السينما المصرية، على رأسهم عادل إمام.

ينتمي العمل إلى الاتجاه الواقعي في الرواية العربية، التي عادت إليها الروح بعد أن كادت تتراجع شعبياً؛ بسبب الإغراق في الشعرية، والرمزية، والتاريخية، والذاتية، بعيداً عن هموم الناس، ومشاكلهم اليومية، وقضاياهم الاجتماعية والسياسية، ضمن شبكة العلاقات المعقدة بين السلطة والشعب، بين الأغنياء والفقراء، بين أصحاب النفوذ والبسطاء.

استطاع علاء الدين الأسواني في روايته، أن يَجسّ بعمق، همومَ المواطن المصري، وأن يصوّر بتعبيرٍ سلس، ولغةٍ

بسيطة، غنيةٍ في الدلالة والمضمون، التحولات الكبيرة التي حدثت لمصر، أو للقاهرة، في الفترة الراهنة، خلال الخمسة عشر عاماً الحالية. وبرع في خلق شخصيات من لحم الواقع، ودمه، هي نماذج حية لأناس يعيشون بيننا: نحبهم، أو نكرههم، نأسى لمصائبهم، أو نكتوي بنيران ظلمهم. وحافظَ، خلال صنع الأحداث على حيوية المشاهد، وتتابعها في إطار من التشويق المثير، حتى إن القارئ لا يستطيع الفكاك من أسر الرواية قبل الانتهاء من صفحتها الأخيرة. وبتقنية السارد العليم، أمسك الأسواني بخيوط الرواية جميعها، وأبدع مشاهدها، فكان ينتقل بك من مشهد لآخر، دون أن تملّ من كثرة الأحداث، وتداخلها؛ وذلك لحرارة المواقف، وصدقها الفني، وطابعها الدرامي، فمن مشهدٍ ل(زكي الدسوقي) سليل الباشوات مع أخته (دولت)، وهي تشتمه بأقذع السباب لإدمانه، وتطردُه من بيت أبيه، ثمّ تلفّق له التهم لتستولي على شقته في العمارة بعد أن صلُح حاله بتعرفه إلى (بثينة) الموظفة الفقيرة، إلى مشهدٍ للحاج (عزام) ماسح الأحذية الذي غدا من كبار الأثرياء بفضل تجارة المخدرات، يجمعه مع (سعاد) زوجته الثانية وهي تطارحه الفراش على مضضٍ في شقتها بالعمارة، ثم يرميها رم ي الكلاب حين ترفض إسقاط جنينها؛ لأنها خالفت شروط اللعبة، إلى مشهدٍ ل(حاتم رشيد) الصحفي اللامع الذي أدّى إهمالُ أبويه الأرستقراطيين له في الصغر إلى

شذوذه الجنسي، وهو يسترضي الصعيدي (عبده) في شقته الفاخرة الأثاث بالعمارة؛ ليجود عليه ب(وصلة جنسية) تروي ظمأه، ثم اضطرار (عبده) لقتل (حاتم) الذي أعماه شذوذه الجنسي عن النظر إلى(عبده) على أنه إنسان حر وليس حيواناً اشتراه للسفاد. إنك حين تقرأ الرواية، وتتنقّل عبر مشاهدها، لا يخطئك الحدسُ بأن مؤلفها أعدّها لتكون فيلماً سينمائياً ناجحاً، فقد بناها في صورة سيناريوهات محكمة، غنية بالتفاصيل، بحيث لا تحتاج إلاّ إلى قليل من الجهد الإخراجي حتى تصبح فيلماً يضجّ بالواقعية والإمتاع.

المكان، وهو (عمارة يعقوبيان)، شخصيةٌ رئيسة في الرواية، فهو ليس مسرحاً للأحداث فحسب، وإنما شاهد حيّ على انبثاق الأحلام في نفوس الشخصيات، وانسحاقِ آمالها على صخرة الواقع الذي تتحكّم فيه ذئابٌ بشرية مستعدةٌ لفعل أي شيء في سبيل رغباتها الدنيئة. فالعمارةُ بتاريخها العريق، ووقوعها وسط القاهرة، كانت أقرب إلى الكاميرا الكبيرة، أو (البراجكتور) الذي يكشف عاهات المتورّمين بالنذالة، والسفالة من سكانها أو عورات المستضعفين الذين يضطرون لتقديم التنازلات، والتفريط بالكرامة الشخصية إزاء قسوة الحياة. ترمز (عمارة يعقوبيان) إلى مصر الحديثة، بما طرأ عليها من تحولات، فقد بنيت عام 1934 لتكون سكناً لأرستقراطية القاهرة أيامَ النظام الملكي، ثم غدتْ بعد ثورة يوليو 1952 سكناً للأرستقراطية الجديدة المكونة من ضباط

الجيش، وكبار الموظفين، والأثرياء الجدد. وقد كان لبعض الفقراء، والصعاليك المحظوظين، نصيبٌ في سكن العمارة، متخذين من حظائر السطوح، التي هي، في الأصل، بيوت للكلاب، مسكناً لهم. وهكذا كانت العمارة تعكس الوضع الطبقي الجديد، وتكرّس، ببنيتها، مواقع الذين يملكون، ويسخّرون قوتهم المادية لمزيد من النفوذ، و مواقع الذين لا يملكون، ويسعون، بلا جدوى، لتغيير أوضاعهم التعيسة. تستوقفك، وأنت تتابع المواقف المختلفة للشخصيات، تلك الموضوعيةُ الرائعة التي تحلّى بها الكاتب عندما صنع الحواراتِ الحية التي تكشف عن الاتجاهات الإيديولوجية لشخصياته دون أن يلوي عنق الحقيقة، أو ينحاز لشخصيةٍ تمثّل فكرةً يتبناها بصورة مباشرة أو غير مباشرة. فهو حين يقدّم نموذجاً للمتديّنين المتشدّدين لا يبالغ، من أجل إرضاء السلطة التي دأبت على تسخير الأقلام والأفلام لتشويههم، في عرض هذه الفئة بصورة كاريكاتورية تخلط الأوراق، ولا تفرّق بين الدين الحقّ السمح، والتديّن الزائف المتطرف، غافلة عن أو مغفلةً الأسباب الاجتماعية التي أفرزت هذه الظاهرة، وتقتض ي من السلطة، قبل غيرها، معالجتها لتجفيف التطرّف من ينابيعه. لقد قدّمت الرواية المسوغات المنطقية اجتماعياً ونفسياً، لارتماء (طه) الشاب الفقير، ابن بوّاب العمارة في أحضان الجماعات المتطرفة، فقد كان يطمح لأن يصبح ضابط شرطة، ويقترن بفتاة أحلامه

(بثينة)؛ ولأنه من طبقة الفقراء فقد أخفق في تحقيق حلمه، على الرغم من تفوقه العلمي، وإجاباته المتميزة في امتحان المقابلة. كان الظلم الذي تعرّض له أثناء المقابلة، والردّ المتحيّز الذي تلقاه من مكتب رئاسة الجمهورية على شكوى التظلم، فضلاً عن معاناته النفسية والاجتماعية، كافياً ليجعله فريسة سهلة في أيدي المتطرفين الذين قدّموا له الملاذ المادي والمعنوي. ثم جاءت حفلة التعذيب في أقبية الأجهزة الأمنية، وانتهاك عرضه الشخصي عدة مرات على أيديهم، بمثابة الضربة القاضية التي طوّحت به في أحضان التطرف إلى غير رجعة، ورسمت مصيره انتحارياً يبحث عن الانتقام لشرفه المهدور قبل النضال من أجل استعادة (دولة الخلافة الضائعة).

إن اللعبة الروائية الذكية التي أجادها (علاء الدين الأسواني) أنّه لم يبنِ روايته على شخصيات رئيسة، وأخرى ثانوية، وبالتالي لم يكن هناك بطلٌ رئيس يختفي وراءه السارد، ويلقّنه أفكاره ورؤاه، بل كانت الشخصيات جميعاً أبطالاً بلا بطولة؛ لأنها تعاني من هزائم داخلية أو خارجية يفرضها المجتمع الطبقي أو سلطة النظام، وتتحرك بتلقائية في دائرة المكان الذي يبسط عليها هيمنته الخفية، ويصنع مصائرها بيديه.

حفلت الرواية بمشاهد جنسية، كان أغلبها ذا وظيفة فنية تطوّر الحدثَ (مشهد الدسوقي مع بثينة قبل اعتقالهما) أو

تكشف دخيلةَ الشخصية (الضعف الجنسي للحاج عزام أثناء لقائه بسعاد) أو تحقق التوازن النفسي والعاطفي (ليلة دخول طه بزوجته رضوى). ولم يخلُ بعضها من ابتذال أو تفصيل لا ضرورة فنية له (مشاهد الدسوقي المتكررة مع المومسات)، و(مشاهد الشذوذ الجنسي لحاتم رشيد). ولعلّ هذه المشاهد تقدّم خدمة لمخرجي السينما الذين يتقنون مخاطبة غرائز الجماهير البائسة التي تجد في مشاهد الجنس تعويضاً مؤقتاً عن حرمانها الدائم.

وعلى الرغم من النهاية السعيدة التي أرادها الكاتب لروايته، فختمها بزواج (زكي الدسوقي) من (بثينة) في حفل زفاف متواضع اقتصر على الأصدقاء، وأحْيته (كريستين) صديقة (زكي) الحميمة بأغنية رومانسية، كمحاولة مكشوفة من الروائيّ المؤدلج لبعث الروح في أيام الماضي الجميلة، فإن الطابع السوداوي يخيّم بظله على الرواية، ويجعلها من النوع التراجيدي الذي يعمّق الشعور بمأساة الإنسان العربي المعاصر المرتهَن للفقر والقهر.

امتازت لغة الرواية بالعفوية، والانسيابية؛ فلم تُرهق القارئ بشعرية مفتعلة، ولا استعراض بلاغي متكلف، وأتاحتْ للقارئ المتوسط الثقافة أن يتفاعل مع أحداثها، ويتابعها بشغف. يثير دافعيتَه للمتابعة طزاجةُ الأحداث، وراهنيتُها، وتطابقُها مع الواقع المعيش، حيث إن الرواية كُتبت له، ولعامة الناس، ولامستْ قضايا المجتمع، وهمومه (لا أقول المجتمع

المصري فحسب، بل المجتمع العربي ككل)، وزادت وعيَه لما يجري حوله، ممّا لا يملك له تفسيراً صريحاً أو تغييراً قريباً. وأعتقد أن هذه المزايا كانت وراء طباعة الرواية تسع طبعات في ظرف زمني لا يتعدى خمس سنوات؛ الأمر الذي لم يحظَ به العديدُ من الروايات العربية رغم أسماء مبدعيها الكبار.

هموم إنسانية وديموقراطية

في رواية (شيكاغو)
لعلاء الدين الأسواني

يعود علاء الدين الأسواني في روايته الثانية (شيكاغو) ليرسّخ قدمه بقوة في عالم الرواية العربية، ويختار هذه المرة أجواء جديدة هي أجواء العالم الجديد الذي يتحكم اقتصاداً، وسياسة، وعسكرة، في كوكبنا الأرضي، إنها أمريكا، و(شيكاغو) بالذات، صاحبة السمعة الكبيرة في عالم الجريمة، والسرقة، والاغتصاب، وثالث المدن الأمريكية أهميةً بعد (نيويورك) و(واشنطن)؛ ليحرك أحداث روايته على مسرحها، وعبر شخصيات مصرية ممزَّقة بين الوطن والاغتراب، يدفع بها طموحها النخبوي، وانتماؤها إلى (الأنتلجنسيا) نحو مركز جاذبية العالم المتحضر، وتشدّها روابطُ الانتماء العاطفي، وتحاصرها علاقاتُ النظام السياسي؛ فتفرض عليها أن تعيش كوابيس حالة المطاردة، والخوف، وانعدام الحرية؛ لتبدو أشباحاً في صور آدمية

تعاني من الازدواجية، والهزيمة النفسية، وتمارس العدوانية، والنفاق تجاه الذات والآخر. تنقل هذه الشخصيات مشكلاتها إلى العالم الجديد، وعلى الرغم من محاولاتها الحثيثة للاندماج فيه، وتشرُّب عاداته، (نموذج رأفت)، بل وممارستها احتقارَ كلِّ ما يمتّ إلى ماضيها بصلة عبر الاستهزاء بالعادات المصرية، ومن يمثّلها، إلا أنها في عمقها تظل شرقية، وغير قابلة نفسياً للتكيّف مع واقعها الجديد. فعندما تتزوج (سارة) ابنة رأفت من عشيقها المدمن، وتحيا حياة حافلة بالإدمان والشذوذ، تثور شرقية (رأفت)، ويضرب ابنته ضرباً مبرّحاً، ثم يَخسرها نهائياً بهروبها من البيت، بعد أن يمهّد بتصرّفاته لهذه النهاية المأساوية في لا وعي ابنته؛ لأنها كانت تضيق ذرعاً بمشاجراته مع أمها، وتشعر بضياع الهوية، وحيرة الانتماء إلى أبوين مختلفين ثقافة، وفكراً، وروحاً.

قد تسهل المقارنة بين رواية (شيكاغو)، وأعمال أخرى تعرّضت للعلاقة بين الشرق والغرب مثل: (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيّب صالح، لكنّ (البانورامية) التي امتازت بها (شيكاغو)، وطابعها المعاصر، وتداخل السياسي والاجتماعي والثقافي فيها، يجعل طعمها مختلفاً، وينأى بنا عن المقارنة السطحية أوالتفسير ذي البعد الواحد. إنّ شخصيات علاء الدين الأسواني لا تكابد حنيناً

(نوستالوجياً) بقدر ما هي ضحيةٌ لضغوطٍ نفسية، وقمعِ نظامٍ لا يحاول أن يتفهّم التحولات الديموقراطية العميقةَ لعصرنا، ويتعامل مع شعبه على أنه قطيع من السائمة يمكن السيطرة عليه بالأجهزة الأمنية، والكلاب البوليسية. وفي رسمه للشخصيات الأمريكية في الرواية، فإن الكاتب يتحرر من كلّ عقدة نقص أو خصاء ذهني، ويحيل الشخصية إلى وعيها الطبقي، ومكانتها الاجتماعية؛ لتصدر أفعالُها عن تلك المكونات بصورة طبيعية، ومنسجمة مع التنوّع العِرقي(الإثني)، والديني، واللوني للمجتمع الأمريكي. يظهر ذلك جلياً في مناقشة مسألة قبول (ناجي) الطالب المصري في قسم (الهستولوجي) بجامعة (شيكاغو)، حيث تتباين المواقف بين رفض وقبول، ويحسمها موقف (دنيس بيكر) العالم الأمريكي لمصلحة (ناجي)، إذ يناقش الأمر بعقلانية وموضوعية، بعيداً عن (الشوفينية) القومية، أو التعصب الديني. إنّ هذا الموقف الذي يعزّزه مواقف أخرى للدكتور (جراهام) في نصرة الديموقراطية، وحقوق الإنسان، يشهد للرواية بغناها الفكري، وينبئ عن ثقافة كونية امتازت بها، ومنحتْها أهميةَ الأعمال التي تصدت للتفاعل الحضاري من موقع تقدمي إنساني.

تقدّم الرواية العوالم النفسية المكتنزة للشخصيات بأبعادها المختلفة، وتضعنا أمام صراعاتها المعلنة والمستترة، وتستجيب اللغةُ الروائيةُ التي تحاكي الواقع بديناميته، وتعدّد

مساراته، للقدرة التعبيرية عن اللحظات المفصلية في حياة الشخصيات، وتفاعلها الحيّ مع عناصر الواقع. ويبدو مبدعُ النص متمكناً من أدواته وهو يدير هذا العدد الكبير من الشخصيات، ويصنع مصائرَها من موقع السارد العليم بواسطة السرد، أو الحوار، أو المونولوج، ويبرع خاصة في وصف الشخصية وصفاً خارجياً (مورفولوجيا)، وتحليلها تحليلاً نفسياً معمّقاً. وعلى سبيل المثال فإن شخصية (صفوت شاكر) المستشار الأمني في السفارة المصرية بالولايات المتحدة الأمريكية من الشخصيات التي اشتغل عليها الكاتب بدقة؛ فقدّمها نموذجاً فذّاً لزبانية السلطة الذين يجتهدون في تسخير مواهبهم الشيطانية لتكريس سطوة النظام الحاكم، وإسكات الأصوات المعارضة، وتطويق كل محاولة لكشف سوءات النظام حتى في بلد يتبجّح بأنه حارسٌ للديموقراطية والحرية في كل بقاع الأرض. إن هذا الرسم المتقن للشخصية، خارجاً وداخلاً، يحيل إلى نوع من المماهاة التي يتخيلها القارئ مع هذه الشخصية أو تلك، بحسب خبرته، وثقافته، ولربما أضفى على العمل، فضلاً عن عناصره الفنية الأخرى، قيمة إضافية. وعموماً، فقد كانت شخصيات الرواية جميعها تنتهي إلى أزمة مع ذاتها أو مع الآخر. وإذا علمنا أنها شخصيّاتٌ مصرية، وفي مرحلة اختبار للتعايش مع مجتمع غريب، أدركنا العبثية التي تتحصل شعورياً، كثمرةٍ لهذا التلاقي غير الحميد بين عالمين

يتحصّن كل منهما بثقافته، وخصوصيته. الدكتور (صلاح)، وبعد ثلاثين سنة زواج من (كريس)، يفقد القدرة على التواصل معها، دون أن يكون هناك عائق مرضي أو نحوه، ويقرر الانفصال عنها، والعودة بفكره وخياله إلى حبيبته (زينب) التي تركها في القاهرة مع ذكريات لا تنسى عن الفترة الناصرية، وما سادها من أحلام فردية وقومية؛ فيلجأ إلى العزلة، واستعادة تلك الأيام بصورة طقوسٍ يؤدّيها في اللباس، والاستماع إلى أغاني أم كلثوم، ومهاتفة أصدقاء الأمس. (ناجي) الثائر ذو الأفكار اليسارية، المطلوب من الأجهزة الأمنية المصرية، يخفق في إقامة علاقة حبّ دائمة مع (ويندي) اليهودية، ويُخيّل إليه في لحظة توهج عاطفي أنه قادرٌ وحبيبتُه على تجاوز حاجز العداوة التاريخية والدينية الذي يفصل بينهما، حتى إذا ما تعرّض إلى أزمةٍ بسبب مواقفه المعارضة للنظام، تركَ لتداعيات الأزمة، ولردّ الفعل المستمدّ من اللاشعور، وعقدة الاضطهاد، ونفي الآخر، أن يكون صوتُها أعلى من تلك العلاقة العاطفية. (شيماء) الفتاة المتفوقة ذات الانتماء الديني المحافظ، المتمسكة بالعادات والتقاليد، تتورّط عاطفياً مع صديق الدراسة (طارق) الذي لا يختلف عنها كثيراً في خلفيته الفكرية والاجتماعية، ويسوّغان لنفسيهما ما يقومان به من ممارسة جنسية، بتأويل النص الديني تأويلاً رغائبياً على خلفية البيئة الأمريكية، ونظرتها التحررية للجنس. وحين

يخيّل إليها أنها قادرة على محو آثار الغلطة التي لا يغفرها مجتمعها المحافظ إلاّ بالزواج، تُفاجأ بموقف (طارق) الرافض لهذا الحلّ؛ فلا تجد بدّاً من إسقاط ثمرة هذه العلاقة المحرّمة، منتظرةً مصيرها المجهول. كل الشخصيات إذن، تعاني من الهزيمة الداخلية أو من التمزّق النفسي بين الماضي والحاضر. المنتصرُ الوحيد من بينها هو (صفوت شاكر) ضابط الأمن، ذو التاريخ العريق في تعذيب المعتقلين، وصاحبُ الطرق المبتكرة في انتزاع الاعترافات منهم، الطامحُ إلى كرسي الوزارة، الذي ينجح في إثبات جدارته بالتهيئة، والإعداد المتقن لزيارة الرئيس المصري إلى العاصمة الأمريكية، فهو لا يكتفي بتشديد قبضته على الجالية المصرية في أمريكا بواسطة عميله (أحمد دنانه) فحسب، بل ينسّق مع الأجهزة الأمنية الأمريكية؛ لشلّ حركة المعارضة المصرية، ومنعها من إلقاء بيانٍ للتنديد بالنظام، وفضح ممارساته أمام الصحافة العالمية.

لماذا هذه الرؤيا المتشائمة في الرواية؟ أهو الواقع عندما يكون أسود إلى ما لانهاية؟ أم هي الإحباطات المتوالية فردياً وقومياً التي لا تَترك فرصة وحيدة للأمل؟ ربما كانت نقطة التفاؤل الوحيدة في الرواية تتمثّل بهذه الصداقة التي تقوم بين (كرم) القبطي، و(ناجي) المسلم، كرمزٍ للوحدة الوطنية المصرية، لا سيما أن هذه الصداقة تأتي بعد تصحيح المفاهيم المغلوطة حول العداء بين المسلمين

والأقباط، وإدراك الرجلين أن الشعب المصري بجناحيه المسلم والمسيحي، ضحيةُ نظامٍ قمعي لاعقلاني، لا يتورع عن لعب الورقة الطائفية لضمان بقائه. والأهم من ذلك أن هذه الصداقة بين (كرم) و(ناجي) تحظى بمؤازرة الأمريكي (جراهام) الذي يمثّل الضمير الحي للشعب الأمريكي، حيث تغدو العلاقة بين الثلاثة نموذجاً للعولمة الإنسانية في تساميها فوق العصبيات الضيّقة، ومقاومتها للإرهاب السياسي والعقائدي والأممي. وعلى الرغم من أن تخطيط الأصدقاء الثلاثة يُمنى بالفشل؛ نتيجةَ جُبن الدكتور (صلاح) في اللحظة الأخيرة، وتخاذله عن إلقاء البيان الذي كان من الممكن أن يسبب إحراجاً شديداً للنظام المصري، إلا أن مجرّد الخطوة باتجاه مقارعة السلطة الغاشمة، بغضّ النظر عن النجاح أو الفشل، يعدّ في الرواية موقفاً متفائلاً يحمل الكثير من الدلالة. إن علاء الدين الأسواني لم يشأ أن يزيّف الواقع في رسمه لشخصيات الرواية، فلا يزال الخوف من السلطة وكلابها يملأ جوف الشعب، ولا تزال أمام المناضلين مسافاتٌ طويلة من الكفاح المضني للوصول بالمجتمع إلى الديموقراطية المنشودة.

على النقيض من الشخصيات المصرية المتّسمة بالتردد والازدواجية، تبرز الشخصية الأمريكية في الرواية شديدةَ الوضوح، قادرةً على اتّخاذ القرار في الموقف المأزوم، تمارس حريتها في العيش، والتعبير، والعمل. ف(كارول)

عشيقة الدكتور(جراهام)هي ضحية التمييز العنصري في مجتمع لم يُترجم حقوق الإنسان إلى واقعٍ على صعيد العلاقة بين البيض والسود، رغم مزايدات ساسته الممجوجة في مجال الديموقراطية، وحقوق الإنسان. تتعرض (كارول) للإهانة تلو الإهانة في سبيل الحصول على عمل يوفّر لها لقمة العيش، وتقبل أخيراً بعمل يمتهن جسدها، لكنها لا تشعر بالإثم؛ لأنها طرقت جميع الأبواب الشريفة دون جدوى، ولأنها تريد إسعاد (جراهام) الذي ضحّى براحته وماله من أجلها، ومن أجل ضمان مستقبل سعيدٍ لابنها (مارك).
أما (ويندي) عشيقة (ناجي)، فلا تتردد أبداً في إنهاء علاقتها به عندما تشعر أنّ لا وعيه لم يتخلص بعدُ من عقدة العداوة التاريخية. ورغم حبها له، وثقتها بأنه يحبها، أبتْ أن تضع نفسها في أرجوحة الشكّ وقلق المصير، وآثرت أن تدوس على قلبها لمصلحة كرامتها الشخصية. و(كريس) زوجة الدكتور (صلاح) لم تستسلم للضربة الأليمة التي وجهها إليها بانفصاله عنها بعد ثلاثين سنة، بل بحثتْ عن إرواءٍ لعطشها الجسدي، ولم تجد حرجاً في اللجوء إلى وسائل اصطناعية تحقق لها المتعة التي افتقدتها، مغلقةً الطريق أمام تشظّيها النفسي والجسدي، متكيّفةً بصورة موضوعية مع الحياة التي لا تأبه للمستسلِمين.
إن الموضوعة الأساسية في رواية (شيكاغو) ليست الدعاية لنمط المعيشة الأمريكي أو الانتقاص من النمط المصري،

وإنما هي التصوير الواقعي والحيّ لثقافتين يكمن الاختلاف بينهما في طبيعة نظامهما السياسي والاجتماعي، وأثره في تمتّع المواطن بالحدّ الأدنى من حقوقه المدنية أو حرمانه منها، وما يعقب ذلك في شخصيته من استواءٍ أو تشويهٍ نفسي وعقلي وسلوكي. إن (ثيمتها) الفكرية هي تحريض الوعي بضرورة التحرر من النظام السياسي المستبد وجلاوزته. وهذا البعد الإيديولوجي يَبرز من خلال السطور، وما تحتها. وأداتُه الفنية هي الوصفُ البارع لشخصيات النظام من الخارج والداخل (الرئيس، صفوت شاكر، أحمد دنانه)، وللأجواء التي تتحرك فيها، وتتضافر هذه الأداة مع الأحداث التي تغطّيها الرواية لتعطيَ للصوت الإيديولوجي قوته وجهارته. قد يرى بعضهم في التباس العمل بالبعد الإيديولوجي على هذا النحو من الصراحة ضعفاً فنياً، أو أسلوباً ترويجياً، ولا سيما حين اصطبغ بالمشاهد الجنسية، وهي كثيرة في الرواية، بغضّ النظر عن وظيفتها العضوية، أو مجّانيتها. في حين يرى البعض الآخر أنّ هذا البعد، وبالشكل الذي تجلّى في النص، قد ارتقى بالعمل من كونه أداةً للتعبير والتصوير، إلى كونه أداةً للتطوير والتغيير.

الانقلاب الأنثوي في رواية (ظل الأفعى) ليوسف زيدان

رواية (ظل الأفعى) ليست رواية تقليدية رغم أنها المحاولة الأولى لكاتبها (يوسف زيدان) في المغامرة الإبداعية، وهو الكاتب الذي عرفناه من خلال روايته المتميّزة (عزازيل) الفائزة بجائزة (البوكر) العربية في دورتها الثانية عام (2009). والملاحَظ أنّ رواية (ظل الأفعى) نتاجٌ منطقي لاشتغال صاحبها في المخطوطات من موقع اختصاصه كمديرٍ لقسم المخطوطات في مكتبة الإسكندرية. لكنّ هذا ليس مبرّراً كافياً أو شرطاً لازباً للإبداع؛ إذ إنّ العمل الروائي أو كتابة الرواية عملٌ فنيّ احترافيّ في المقام الأول يفترض تمكّناً من التقنيات، وقدرة تخييلية، وتوفيراً للشروط الفنية الملائمة لهذا الجنس الأدبي، فضلاً عن الثقافة الموسوعية التي تضيف إلى متعة العمل الفنية قيمةً معرفيةً حرصَ عليها يوسف زيدان بشكل واضح. والقارئُ الخبير يجد نفسَه في القسم الأول من الرواية خاصةً أمام لغةٍ روائية تمتلك

من رهافة الحس، وقدرات التعبير المتنوعة ما يرقى بالعمل إلى مصافّ الأنساق غير التقليدية في الكتابة الباحثةِ عن وسمٍ خاصٍّ بها. تنقسم الرواية إلى قسمين رئيسين واضحين اجتمع في الأول منهما خواصُّ الحبكة المطّردة المعتمِدة على حدث روائي متنامٍ يُسرَد بضمير الغائب على طريقة السارد العليم، وتتوهّج فيه اللغة بما يتخلّلها من وصفٍ، وحوارٍ، ومونولوج، وشواهدَ شعريةٍ أسطوريةٍ تكسر رتابةَ السرد، فضلاً عن تخطيب الزمن بتقنيَّة الاسترجاع التي تكسر الاطّرادَ الطبيعي لزمن الأحداث من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل. أمّا الشخصيات فتتصرّفُ وفق طبائعها، وثقافاتها، ومواقعها في الرواية ولكن! دون أن تكون هناك أحداثٌ متشابكةٌ ممتدةٌ على مساحةٍ واسعةٍ في المكان والزمان، حيث يستغرق الوصفُ الحسيُّ لعلاقتين جنسيتين بين الشخصيتين الرئيسيتين (عبدو ونواعم)، وهما زوجان تمرّ علاقتهما الزوجية بأزمةٍ حادّة ناتجةٍ عن التباين الثقافي والفكري بينهما، أغلبَ صفحات القسم البالغة ثمانين صفحة. وقد طبع هذا الوصفُ الروايةَ بالطابع الجنسيِّ المقصود،

واقترب بها من نشيد الإنشاد التوراتي الذي يُعدّ قطعةً فنيةً لا تُضاهى في الوصف الحسي الشبقي. والواقع أنَّ العلاقة الجنسية الأولى بين الزوجين لا تنتهي بخاتمة طبيعية تُتوَّج بالنشوة المشتركة، بل يُنغِّصها في لحظاتها الأخيرة شرودُ الزوجة بفكرها نحو أمّها المهاجِرة، صارخةً باسمها دون وعيٍ، متوسّلةً أن تأخذها إليها؛ ممّا يُفقد الزوجَ حماستَه الجنسيَّة، ويُشعره بأنه يضاجعُ جسداً بلا روح. أمّا العلاقةُ الجنسيّة الثانية فهي أشبهُ باغتصاب جنسيٍّ ينفِّذه الزوجُ انتقاماً من زوجته بعد أن يخدِّرها بقطعة من الحشيش؛ لتنتهي العلاقةُ بصدمة الزوجة وشجارِها العنيف مع زوجها، ثم خروجها النهائيِّ من حياته إلى غير رجعة، مهاجرةً إلى أوربا حيث تعيش مع أمها. ونستطيع القول: إنّ الرواية كأحداثٍ ووقائع ودراما قد انتهت مع القسم الأول لتفسح المجالَ أمام القسم الثاني منها المختلفِ روائياً اختلافاً تاماً؛ ذلك أنّه عبارةٌ عن رسائلَ من الأمّ إلى ابنتها تكشف عن الوجه المعرفي في الرواية كعملٍ مقصودٍ لذاته، يضيءُ الخلفيةَ الثقافية للمؤلِّف الحقيقي المتقنِّع بصوت الأم

(الراوية). لقد اضطرَّت الأمُّ (الأنثى المثقّفة) إلى التخلّي عن ابنتها (بطلة القصة)؛ لأنَّ جدَّها لأبيها انتزعها منها وهي صغيرة؛ فغادرت الأمُّ إلى أوربا كي تعمل باحثةً تاريخيةً في الأساطير، وناشطةً في الدّفاع عن حقوق المرأة وفقَ منهجيةٍ جديدةٍ لا تقليدية. تغصُّ رسائلُ القسم الثاني بأفكارٍ أقلُّ ما يقال فيها: إنَّها انتصارٌ لنظرية الأمومة التاريخية، أو ما يُعرف ب(الماتريركية) التي ترى بأنَّ أصلَ الآلهة التي عبدها الإنسان القديم، وكذلك المجتمعات الأولى أنثوي، وأنَّ مجتمع الأمومة اتَّسم بالاستقرار والسِّلم، ولم يعرفْ حروباً جائرة بغرض التملّك والسيطرة والقهر، كما تجلّى في المجتمع الأبوي (البطريركي) الذي ساد فيما بعد. واشتملت الرسائلُ على طرائف أو اجتهادات لغوية تعيد الاعتبار لخاصيَّة التأنيث في اللغة العربية على حساب التذكير، وكذلك على معارف أنثروبولوجية تنتصر في معظمها للمرأة، بل تقدِّسها اعتماداً على علم الحفريات (الأركيولوجيا) الذي يشير إلى عبادة الربَّة الأنثى لمدة ثلاثين ألف سنة من تاريخ البشرية القديم، وذلك بدليل التماثيل الكثيرة: السومرية، والبابلية،

والفرعونية ل(إنانا) و(عشتار) و(إيزيس) و(أرتميس) و(الدّمى العشتارية) التي عُثِر عليها في مصر وبلاد الرافدين. وأيضاً استناداً إلى الأساطير والملاحم التي تروي قصة الانقلاب الذكوري الكبير منذ ثلاثة آلاف سنة الذي نفَّذه إلهُ السومريين (مردوخ) ضدَّ جدَّته الإلهة الكبرى (تعامة)، فشطرَها بهراوته إلى قسمين كوَّنا السماءَ والأرضَ كما تزعم الأسطورة؛ ممّا رسَّخ سيطرةَ الذكَر كمعبودٍ في السماء، وملكٍ في الأرض. أما الأفعى التي عُنونت بها الرواية فهي، بحسب إشارة إحدى رسائل الأم، تَجسيدٌ للإلهة الأنثى، وشعارٌ لها (بحسب الأسطورة)، وهي رمزُ الأمِّ الكبرى بأسمائها الخمسين. وتستطرد الرسالةُ في بيان صفاتها ومزاياها وأهمُّها: القدرةُ على التجدُّد والولادة الذاتية بخروجها كالأفعى من جلدها، وكذلك استغناؤها عن الذكر الذي لا يستحقُّ صفة الوالد، تماماً كما فعلت الإلهةُ (تعامة) التي أنجبتْ جميع الآلهة دونما حاجةٍ إلى ذَكَر. ثمَّة قضايا أخرى إيديولوجيةُ الطابع تتناولها الرسائلُ كمسألةِ التنازعِ على الحُكم عبرَ عصور التاريخ الإسلامي منذ عهدِ الخلافة

الراشدة، وهي تُبرز انحيازاً ظاهراً من المؤلِّف لبعض الفرق الإسلامية المعروفة حينذاك، ثمَّ تقرأ هذه الرسائلُ التاريخَ البشريَّ ككلٍّ قراءةً محكومةً بنظرية الجندر (الجنوسة) التي تُعلي من شأن الأنثى، وتحطُّ من أمر الذَّكر. يُضاف إلى ذلك ما توردُه الرسائل من أحداثٍ جرتْ للأمّ مع حميها والدِ زوجها عَكست القطيعةَ الفكرية بينهما، ودفعتْها بعد موت زوجها الذي أحبَّته إلى الهجرة بعيداً عن عالمٍ لا يعترف إلا بسيادة الذَّكر قانونياً واجتماعياً. والسؤالُ الذي يطرح نفسه بعد هذا العرض: أنحنُ أمام بحثٍ في صيغة رواية، أم أمام روايةٍ تتَّخذ من البحث الأنثروبولوجي، والموقف الإيديولوجي مادتَها الأساسية؟ وما هي العلاقةُ بين جز أي الرواية؟ ربّما جاز القولُ على سبيل التأويل: إن (الثيمة) الرئيسة للرواية تتجلّى في الرسائل، وفي جملة المفاهيم والنظريات المبثوثة في ثناياها. وما الجزءُ الأولُ من الرواية سوى تطبيقٍ عمليٍّ ذي طابع درامي أساسُه الصراعُ، تولّى على صعيد الواقع المحتمَل تفسيرَ المقولات الأسطورية التي يتبنّاها المؤلفُ المتقنِّع بالأمّ كما أسلفنا. وهذا، برأيي، مكمنُ التجديد في

الرواية فكرياً، وموطنُ ضعفها فنياً أيضاً. إنـها محاولةٌ انقلابيةٌ ثانيةٌ لصالح نظام الأمومة ضدّ نظام الأبوَّة إنْ صحَّت الأساطير، لكنه انقلابٌ يُراد له أن يتمَّ على صعيد الفكر قبل أن يتحقَّق على صعيد الواقع، وانتقامٌ من اغتصاب الراعي (شوكا ليتودا) ل (إنانا) يوم رآها مستلقيةً تعبةً في بستانه في غابر الأزمان، كما تروي ذلك أسطورةُ الخلق البابلية (إنوما إيليش)، ذلك الاغتصاب الذي سيتكرَّر مجسَّداً في الرواية على يد (عبود) بعد أن يخدِّر زوجته (نواعم). لكنَّ الانقلاب الأنثوي على صعيد الواقع يتخذ طابعاً عنيفاً مساوياً في ردِّ الفعل للانقلاب الذكوري الذي نفَّذه (مردوخ) ضدّ (تعامة) على صعيد الأسطورة. في الجزء الأول تَسرد الروايةُ بطريق الاسترجاع على لسان عبود مضاجعةً تتمُّ بينه وبين زوجته (بناءً على رغبةٍ جارفةٍ منها) في بيت جدِّها، وعلى كرسيِّه بالذات أثناء حضورهما لمأتم عائليٍّ، وهي المضاجعةُ الوحيدة الناجحة التي ملكت الأنثى فيها زمام المبادرة. فهل يُفهَم منها أنها محاولةٌ انتقامية أو تمهيدٌ للانقلاب الأنثوي– كما أسلفنا– تقوم به حفيدةُ (تعامة)

البشرية ضدَّ حفيد (مردوخ) البشري، وعلى كرسيِّه رمزِ عرشه وسلطانه؟ إنَّ غلبةَ الطابع الفكري في الرواية يفتح أمام المتلقّي آفاقاً للتأويل تتحقّق معها المتعةُ الفكريةُ الجدليةُ ولكن! على حساب المتعة الجمالية الفنية؛ إذ لا نستطيع أن نقبل بسهولةٍ انتماءَ الجزء الثاني منها إلى الجنس الروائي انتماءً أصيلاً عُمدتُه التخييلُ، والحُبكة الدرامية، والأحداث المتنامية المتصاعدةُ بتفاعل الشخصيات معها تفاعلاً يحاكي الحياة الحقيقية بصيغةٍ جماليةٍ مدهشة. ثمّ إنّ هذه الرؤية الثورية بحيثياتها الأسطورية الأنثروبولوجية حول علاقة الأنثى بالذكر التي يتبنّاها المؤلف/الراوي، ليست إيجابيةً في رأيي؛ ذلك أنها لا تعيد التوازن إلى هذه العلاقة بقدر ما تدعو إلى ردّ فعلٍ أنثويٍّ عنيفٍ لا يتغيّا علاقةً صحيةً قائمةً على الاحترام المتبادَل، صالحةً لبناء مجتمعٍ سليم يتفاهم فيه إناثُه وذكورُه في إطار المساواة في الحقوق والواجبات. قد يكون مؤيِّداً لي فيما ذهبتُ إليه من الرؤية السلبية في الرواية خاتمتُها، حيث تنتظر الأمُّ في رسالتها الأخيرة ابنتَها لتهاجرَ إليها هاجرةً

زوجها، مكرّستين معاً قطيعةً نهائيةً مع المجتمع الشرقي الذكوري، مخطِّطتين لمستقبلٍ مفتوحٍ على المجهول. وربّ قارئٍ يقول: إنَّ ما تدعو إليه الرواية هو القطيعة مع مجتمعٍ ذكوريٍّ متخلّفٍ لا يُقدِّر الأنثى حقّ قدرها بدليلِ هجرة الأم وابنتها إلى مجتمعٍ يتساوى فيه الرجل والمرأة في حقول الكرامة، والمسؤولية، والعمل والإنجاز، فأقول: هذه رؤيةٌ منطقيةٌ ولكن! لا تخلو من نسبيةٍ شأنَ كلِّ تأويلٍ مفتوحٍ على الاحتمالية والإمكان، كما لا تخلو من سلبيَّةٍ أيضاً؛ إذ تشجِّع على الهرب بدلاً من مواجهة الواقع، والنّضالِ لتغييره. وفي وسعي القولُ أخيراً: إنَّ الرسائل التي استغرقت الجزء الثاني من الرواية أكسبتْها طابعَ البحثِ المشتمل على آراءٍ طريفةٍ قابلةٍ للمناقشة والجدل، غيرَ أنها جعلت انتماءَ العمل إلى الجنس الروائيّ موضعَ نظر. والخلاصةُ أننا أمام عملٍ إبداعيٍّ حاول أن يجترح مغامرةً على صعيد الشكل الفني لم يحالفْها التوفيق، أما على صعيد المضمون فقد أثقل الرواية بأفكارٍ غلبَ عليها الانحياز الإيديولوجي رغم جِدَّتها وطرافتها. لكنَّ المبدعَ استطاع أن يصوغ متنه الروائي بلغةٍ

ساحرةٍ تخطُّ لنفسها بلاغةً خاصةً غيرَ تقليديةً، تشحنُ اللغةَ الروائيَّةَ بطاقةِ الدهشةِ والإمتاع.

<u>(عدّاء الطائرة الورقية) روايةٌ لا تُنسى</u>

لا أعرف إن كانت هذه الرواية هي الرواية الأولى للكاتب الأفغاني (خالد حسيني) أم سبقتها تجاربُ إبداعية صلّبت عود الكاتب، وأهّلتْه لممارسة الفن الروائي عن تمكّنٍ واقتدار. لكنّ ما أنا متأكّدٌ منه هو أنني أو أننا كقراءٍ أمام عملٍ متميّز استطاع أن يضع صاحبه في مصافّ كبار الروائيين الذين عكسوا بعمقٍ روح مجتمعاتهم، لا في جوانبها الفولكلورية التي تستهوي قرّاء الغرب عامّةً، وترضي نزعة بعضهم العنصرية في النّظر إلى تراث الشعوب على أنّه مجرّد حكاياتٍ للتسلية، وإنما في جوانبها الثقافية، والإنسانية، والفكرية على نحوٍ دراميّ يكشف عن جوهر الصراع في هذه الجوانب كافّةً من خلال شخصياتٍ حيّة تتأثّر بمحيطها المتنوّع، وتؤثّر فيه؛ فتبدو قادرةً في أحيانٍ قليلةٍ على تحقيق أحلامها البسيطة، وفي أحيانٍ كثيرةٍ عاجزةً عن التأثير في الطبقات الكتيمة، والموروثات المتكلّسة من القِيم الفاسدة، والعادات المَقيتة التي يبدو أنها جاءت مع الحليب، وستذهب مع الكفن. ماذا يمكن لذاكرة فتىً في

الثانية عشرة من العمر أن تختزن؟ وهل يمكن لعقدة الشعور بالذنب أن تكون إلى جانب الموهبة الأصيلة حافزاً لصنع سيرةٍ ذاتيةٍ روائيّة بهذه الدسامة؟ فيضٌ من الأحاسيس المرهَفة، وبصيرةٌ نافذةً تستبطن الظواهر، وتسبر غورها، وقدرةٌ فذّة على تقديم الحقائق في صورةٍ مباشرةٍ حيناً، ومجازيّةٍ حيناً آخر؛ إمعاناً في استقطار جوهرها، واستخراج لبابه. تلك هي بعض مكوّنات هذا العمل البديع. (أمير) هو البطل الذي يقصّ الأحداث من خلال مرآة نفسه، فتنعكس عليها مشبعةً بالدلالات، غنيّةً بالصور، ناطقةً بأشياء تنوء بحملها الكائنات الهشّة. يعيش (أمير) في (كابول) التي شهدت في سبعينيات القرن العشرين تحولاتٍ سياسية، واجتماعية مهمة فجرّت براكين كانت تعتمل تحت السطح الراكد لمجتمع قبليّ أبسطُ ما يقال فيه: إنه لن يفارق- بملء إرادته- القرونَ الوسطى، وهو يأنف بسبب طبيعته الاستقلالية الحادّة أن يغادر شكله، ويتخلّى عن خصوصيته؛ لأنها سلاحُه الأمضى الذي مكّنه عبرَ التاريخ من أن يهزم ثلاث إمبراطوريات عتيدة. الروايةُ تحكي بأسلوب الاسترجاع

السيرةَ الذاتية ل(أمير) الذي عاش طفولة جميلة في أسرةٍ وجيهةٍ غنيةٍ مع (حسان) ابن خادم والده الذي شاطره حياة الطفولة بكل ما فيها من لهوٍ بريءٍ، وقطفٍ لمسرات الحياة، وما فيها أيضاً من منغّصاتٍ لا تخلو منها حياة الفتيان عادةٍ. لكنّ (أمير) وهو يقصّ علينا تفتُّح وعيه بالحياة من حوله، كان يصوّر بحواسّ متيقّظة الأحداثَ المهمّة التي كانت تجري في أفغانستان عامةً، و(كابول) خاصّةً؛ لنشهد بعينيه انقلاب (داوود خان) على ابن عمه الملك (زاهير شاه) في عام 1973، ذلك الانقلاب الذي مهّد فيما بعد للتدخّل السوفييتي في عام 1979، وما جرّه على البلاد من مآسٍ، وحروبٍ أهليةٍ، ودمارٍ ساهمَ التخلّفُ الضاربُ أطنابَه في طول أفغانستان وعرضها، وكذلك القبليّةُ المَقيتة، بتحويله إلى كارثةٍ إنسانيةٍ بكل المقاييس. تبدو العلاقة بين (أمير) و(حسان) معقّدةً على الأقل من جانب (أمير) الذي يمارس استعلاءً لا مبرّر له سوى اعتقاده أنه ابن (آغا صاحب) سيد المنزل الكبير، وأن (حسان) هو ابن (علي) خادم المنزل. وهذا الاستعلاء – كما يبدو في ثنايا السرد–

جزءٌ أصيلٌ في تركيبة الباشتون الذين يشكّلون الأكثرية من سكان أفغانستان. وعلى العكس من (أمير)، كان (حسان) يبذل كل ما في وسعه لإرضاء (أمير) في جدّه ولهوه، في رضاه وغضبه، يتحمّل عنه أذى لداتِه من الأولاد المشاكسين، وعلى رأسهم (آصف) الذي تجسّدت فيه منذ أن كان فتىً وحتى آخر الرواية، قمّةُ عنصرية الباشتون، وصلفِهم، واستبدادِهم كأكثريّة ضدّ الأقلية التي ينتمي إليها (حسان) وهم (الهازارا) الذين يشكّلون أكثرية الخدم في بيوت الباشتون الأغنياء. لكنّ (آغا صاحب) سيّد المنزل لم يكن يعامل (حسان) معاملة الخدم، بل يوليه من الرعاية والحدَب ما يوليه ل(أمير) ابنه، ولربما أخفى في نفسه إعجاباً به، وبخصاله التي تشبه في ماهيّتها ما لديه من شجاعةٍ، واقتحامٍ للمخاطر، وكأنه نسخةٌ منه. ولطالما تمنّى أن تكون تلك الخصال في ابنه (أمير). وهو في مراقبته الخفيّة لأمير كان يبدي كثيراً من القلق أمام صديقه (رحيم خان) إزاء ما يراه في تصرفاته من جبنٍ، وعجزٍ، ولؤمٍ أحياناً، غيرَ آبهٍ لموهبته القصصية التي اكتشفها (رحيم خان)، وأثنى عليها،

وشجّعها. كان (أمير) يستشعر في نفسه بُغضَ والده له، ويحاول في يأسٍ أن يثبت جدارته بحبّ أبيه، وإعجابه به. ولعلّ هذا ما يفسّر قسوته على (حسان)، وتعمّده الاستهزاء به؛ نظراً لما كان يلحظه من رعاية والده له كأنه ابنه، بل يدفعه الشعور الضّمني بالصّغار أمام نبل (حسان)، وتفانيه في خدمته، إلى تلفيق تهمةٍ رخيصةٍ له تتسبّب في مغادرة (حسان) وأبيه (علي) المنزلَ رغم توسّلات (آغا صاحب) إليهما بالبقاء. إذا كانت إدارة الصراع بمهارةٍ في العمل الروائي إحدى مقوّمات نجاحه، فإنّ هذا الجانب قويٌّ التجليّ في روايتنا هذه؛ فنحن منذ الصفحات الأولى أمام وصفٍ دقيقٍ للمشاعر المضطربة المتنازعة في نفوس الأبطال، وفي مقدّمتهم (أمير)، إذ كانت عاطفتا الحب والكره تعتملان في نفسه تجاه والده؛ فأمير وأبوه على طرفي نقيض: الأب تستهويه البطولة، ويجسّدها في تصرّفاته عبرَ مواقف الكرم، والبِرّ، والشّهامة التي تستثير إعجاب (أمير) وحسده، والابن تشدّه الموهبة الأدبية بخيوطها الفضيّة؛ فلا يجد متعته الحقيقية إلا في كتابٍ يقرؤه، أو قصة يعيش في عالمها

المسحور، كاشفاً عن نزعةٍ وراثية تَدين لأمّه المثقّفة، ومكتبتِها بأكبر الفضل. وهذا أمرٌ لا يعيره الوالدُ اهتماماً؛ فيثير لدى الابن كراهية أبيه. الصراعُ متعدّد الجوانب: خارجي، داخلي، ظاهري، باطني، يلعب دوره في تطوير الأحداث على صعيد التاريخ والجغرافيا، كما يبلور شخصيات الأبطال؛ لتتضح سماتُها في تصرفاتها على نحوٍ منسجم مع خصائصها السيكولوجية التي يؤجّجها الصراع الداخلي، ويؤجّل مسألة الحكم عليها في ضمير المتلقّي، وعقله على حدٍّ سواء. إنّ اكتشاف (أمير) لخصاله الحقيقية، وتجلّي البطولة أخيراً في إهابه وهو شابّ يخوض معترك الحياة وحده دون معونةٍ من بابا (آغا صاحب)، لا يُفصَح عنه في الأوراق الأولى من الرواية، بل ربما دفع القارئ لأن يتّخذ من (أمير) موقفاً سلبياً نتيجةً لتصرفاته الأنانية، بل وعدوانيته غير المبرّرة تجاه (حسان)، أو لؤمه في معاملته إن صحّ التعبير. غير أنّ نضج (أمير) الأخلاقي والمعرفي لم يمرّا دون ثمنٍ قاسٍ، أو ضريبةٍ باهظةٍ كان لها أكبرُ الأثر في إزاحة اللثام عن جوهره البطولي الذي يمتّ لأبيه (آغا

صاحب) بالصّلة الوثقى، حيث أثمرت أخيراً تلك البذرةُ الصُّلبة ل(بابا) بضخّ الجينات الوراثيّة في عظام ابنه الهشّة؛ ليواجه قدره العنيف متسلّحاً بالتجربة النادرة التي وفّرتها له دارُ الغربة (أمريكا)، وقوانينُها الصّارمة في العيش العصامي، والاعتماد على الذّات بعيداً عن حماية الاسم العائلي الكبير، والنّسب القبلي العريض. الشخصياتُ هنا لا تبدو خاضعة لأهواء الكاتب بقدر ما كانت خالقةً نفسَها عبر مخاضٍ تطوّري، متكيّفةً مع واقعها المتغيّر باستمرار، قادرةً على أن تكون بتصرفاتها استجابةً منطقيةً لتحوّلات هذا الواقع في المكان والزّمان. وهنا تظهر القدرة الفذّة للكاتب في التحليل المعمّق، والمدهش لشخصيّات روايته، فيما يبدو عملُه هذا للقارئ عملاً عفوياً، وهو في الحقيقة حرفيّةٌ عاليةٌ اعترف بأهميتها الكثيرُ من الروائيين، والنقاد العالميين. تقول الكاتبة التشيلية (إيزابيل الليندي) عن الرواية: "هذه الرواية من القوة حَدَّ أنه لوقتٍ طويلٍ سيبدو كلُّ ما قرأته سطحياً".

إن القسماتِ الفنيةَ التي تمنح هذا العمل أو ذاك أهميتَه كثيرةٌ، لكنّ أبلغها – في رأيي– قدرةُ العمل على جمع

الموضوعات المهمة في الحياة كالحب، والشرف، والنّدم، والخوف، والتوبة في تركيبة واحدة، الأمر الذي نجحت فيه الرواية إلى حدّ بعيد. أكثرُ الشخصيات كانت حاملاً لمُركّبٍ من العواطف المتصارعة، مؤكّدةً الجوانب اللازبة في الطبيعة البشرية في جوهرها الدراميّ لا السكونيّ. لقد كانت هذه الشخصيات سِجلاً حيّاً لما يجري على أرض أفغانستان من تحوّلاتٍ عميقةٍ بدأت بالانقلاب على النظام الملكي، وانتهت بدخول القوات السوفياتية، ثم انسحابها بهزيمةٍ منكرة، تلا ذلك صراعُ القوى القبلية التي وحَّدها الجهادُ ضد السوفيات، ثُم شرذمها الخلافُ المذهبي، والتعصّب القبلي؛ ليخلُص الأمرُ مؤقتاً إلى الطالبان، فتجتاح البلاد والعباد، وتفرض نظاماً متزمّتاً مرعباً يؤول إلى تدخّل قوات (الناتو) بقيادة أمريكية؛ فتقترف من الجرائم الإنسانية ما يبدو إزاءها جميعُ ما اقتُرف بحقّ شعب أفغانستان مجرّد مزحةٍ سخيفة. المكانُ الذي تجري فيه أحداث الرواية متعدّدٌ يجول بين أفغانستان، وباكستان، والولايات المتحدّة الأمريكية. وفي حين تبدو أفغانستان مكاناً لأحداث الماضي الجميل، والحاضر التعيس،

فإن أمريكا تبرز مكاناً لاستعادة الأمل، والتبشير بمستقبلٍ آمنٍ. وعلى الرغم من أنّ والد أمير (آغا صاحب) الرابضَ فوق ركامٍ من الماضي المثقل بالثراءِ والوجاهةِ يضطرّ إلى ممارسة الأعمال الدّونيّة من أجل لقمة العيش، فإن أمريكا تكشف فيه جوانبَه الأكثر إنسانية من حيث الاعتزازُ بالنفس، والحفاظُ على الكرامة، والدأبُ على العمل الشريف، والأهمُّ من ذلك إتاحةُ الفرصة أمام ولده (أمير) لينضج على نارٍ هادئةٍ، ويتحمّل مسؤوليته كشابٍ فُطِم عن رعاية والده ليقتات على مواهبه الذاتية. من حقّ أيّ قارئٍ للرواية أن يتّهم الرواية بالنزعة الإيديولوجية في انحيازها ضدّ النّظام الشيوعي عموماً، ونظام الطالبان بوجهٍ خاصّ، وهذا صحيحٌ إلى حدّ كبير، غير أنّ الوقائع على الأرض التي لا يكذّبها العيان والمشاهدة، ونقلتْها الرواية بما يشبه التوثيق قد خفّفت من قسوةِ الإيديولوجيا، وسوّغت هذا العداءَ السافرَ لطالبان، فثمّة مشاهدُ من جرائمهم، وقد أصبحتْ تحت سمع العالم وبصره، تجعل البدن يقشعرّ من مجرّد تصوّرها فضلاً عن سماعها؛ الأمرُ الذي برّر أن يكون الصوتُ الإيديولوجي

في الرواية جهيراً. وللإنصاف لم تخلُ أمريكا من لسعاتٍ انتقادية، وإن كانت خفيفة، ترد على لسان هذه الشخصية أو تلك، وأظهرُها وردَ في انفعالات الأب (آغا صاحب) الذي صدمتْه ماديّةُ أمريكا المفرِطة، كما وردَ على لسان (أمير) في عبارةٍ بليغةٍ حين أنقذ ابن أخيه (سوهراب) من أنياب (آصف) الزعيم الطالباني، وهاجر به من الأرض الميؤوس منها (أفغانستان) ليعيش معه في أمريكا، يقول عن (سوهراب): "لقد خرج من ثقة الاضطراب إلى اضطراب عدم الثقة". ولعلّ هذه العبارة في أفقها المجازي قوية الدلالة على نظرة (أمير) إلى أمريكا. لم يكن (آغا صاحب) مجرّد أفغاني نكرةٍ في أمريكا، بل ذلك الأفغاني الأصيل بأخلاقه النبيلة، وتمسّكه بتراثه الوطني الذي يفرض على الجميعِ احترامه، وبمساعدتِه أبناء وطنه ممّن تتقطّع بهم السبل، وهو الذي كان قد بنى في (كابول) مَيتماً على نفقته الخاصة، وأنقذ شرف إحدى الأفغانيات من اعتداء جنديّ سوفياتي أثناء رحيله عن (كابول)، معرّضاً نفسه لموتٍ أكيد. إنّ صراعَه مع المرض الخبيث، وعدمَ استسلامه له كافٍ أن يجعل منه

إحدى الشخصيات العملاقة التي خلّدها الأدب الروسي العظيم في روائع (دستويفسكي)، وإنّ مشهد جنازتِه ودفنِه في مقبرة الأفغان في أمريكا برهانٌ ساطعٌ على مكانته الكبيرة التي احتلّها في قلوبهم عن جدارة؛ ليترك إرثاً ثقيلاً لابنه (أمير) أثبت فيما بعد أنه جديرٌ بحمله، وأنه أهلٌ لأن تقَرّ عين الراحل به كرجلٍ أفغانيّ حقيقي. وهنا بيت القصيد: كيف ستتجلّى هذه الخصائص البطولية في (أمير) الذي غدا شاباً ينعم بحياةٍ مستقرّةٍ إلى جانب زوجةٍ وفيّةٍ (ثريا)، وشهرةٍ ككاتبٍ روائيّ مهمّ. لقد قال له (رحيم خان) صديقُ والده الحميم حين استدعاه للعودة إلى (كابول)، مفارقاً الحلم الذي بدأ يقطف ثماره في أمريكا: "لديك فرصةٌ مرةً أخرى لتكون رجلاً صالحاً". والواقع أنّ الفرصة هي التي واتته ليكفّر عن إساءاته ل(حسان)، وأكبرُها تخلّيه عنه يوم اغتصبه (آصف) على مشهدٍ منه وهو متوارٍ جبناً وخوفاً، وكان ذلك بسببه ولأجله. كذلك ليضع حدّاً للصراع الداخلي في نفسه بين النّذالة والبسالة. إنّ (حسان) قد مات فداءً له، ولمنزل أبيه (آغا صاحب)، كما مات (سوهراب) في ملحمة (الفردوسي)

الشهيرة (الشاهنامة) فداءً لوالده (روستوم)، فهل يردّ (أمير) بعض الجميل له، وينقذ طفله (سوهراب)، خاصّةً بعد أن كشف له (رحيم خان) السرّ الخطير وهو أنّ (حسان) شقيقُه من علاقةٍ غير شرعية بين والده (آغا صاحب)، و(صنوبر) زوجة خادمه (علي). لقد بدأت الألغاز تنحلّ في عقله، وذلك الغموضُ الذي كان يساوره أثناء طفولته حول اهتمام والده ب(حسان) كابنٍ له، صار جليّاً واضحاً. إنّ (حسان) ووالده تحت التراب الآن، لكنّ ابن شقيقه (سوهراب) ينتظر ليكون إنقاذُه فرصةَ (أمير) الثمينة في التكفير لا عن ذنوبه تجاه (حسان) فحسب، بل عن إثم أبيه أيضاً تُجاه ولده غير الشّرعي. ربما تكون فصولُ الرواية التي تصف رحلة (أمير) إلى (كابول)، وما لاقاه فيها من أهوال أكثرَ أقسام الرواية إثارةً للمتلقّي، وشدّاً لأعصابه كأنه يتابع فيلماً سينمائياً مدهشاً يقطع الأنفاس. ذلك أنّ السرد يتخلّى عن مكانته للمشهد بكلّ غناه حتى يكون سيّد الموقف بعناصر الحركة، واللون، والوصف، والحوار، والصراع، والإثارة. كثيرةٌ هي المشاهد التي أبدعتْها ريشةُ الكاتب لتُحفَرَ في الذاكرة

كمشهدِ رجم المرأة والرجل في ملعب كرة القدم على أيدي رجال طالبان، ومشهدِ اعتداء (آصف) في وَكره كزعيمٍ طالباني على (أمير) بالضرب المبرّح المميت، فلم يُنقذه منه سوى مقلاع (سوهراب) الذي أفقد (آصف) عينه، ومشهدِ ميتم الأطفال في (كابول)، وما يجري فيه من مآسٍ وجرائم بحقّ الطفولة، ومشهدِ شوارع (كابول) المقفرة إلا من الخرائب، والكلاب الهزيلة، والأطفال المشرّدين بلا آباء، ومشهد أستاذ الجامعة المتسوّل، ومشهد الرجل الذي يبيع رجلَه الخشبيةَ من أجل إطعامِ أولاده، ومشهدِ محاولة الانتحار التي يقوم بها (حسان) يأساً من الحياة، وهرباً من ذكرى اغتصابه على أيدي (آصف) ومعاونيه. لكنّ المشهد الذي يمسح دمعة المُشاهِدين بعد سلسلة المَشاهِد المأساوية تلك، مشهدُ الطائرة الورقية التي يلعب بها (أمير) في حديقةٍ أمريكية أمام عينيّ (سوهراب) بعد عودتهما من الجحيم الأفغاني، محاولاً أن يعيده إلى نفسه، وإلى الحياة الطبيعية إثر محاولاتٍ فاشلة أرهقتْه وأرهقتْ زوجته (ثريا)؛ ليحظى أخيراً ببسمةٍ من وجه (سوهراب) المشرق تبشّر بتحقيق

الأمل، وتغلِق أحداث الرواية، ومشاهدَها عليه. للمرأة حضورٌ إيجابيّ لافتٌ في الرواية، فجميعُ النساء ك(صوفيا إكرامي) أمّ أمير، و(ثريا) زوجتُه، و(كالا جميلة) حماتُه، و(فارناز) زوجةُ حسان كنّ جميعاً نساءً صالحات. حتى (صنوبر) أمّ حسان التي أمضتْ شطرَ حياتها الأول امرأةً فاسدةً أخلاقياً، تعود إلى منزل ابنها (حسان) لتغدو امرأةً صالحةً ترعى أسرةَ ابنها بعطفها وحنانها، وتترك في نفس حفيدها (سوهراب) الذي يدعوها (ساسا) ذكرى عطرةً لا تمحوها السنون. الروايةُ ذات حبكةٍ تقليدية تذكّر القارئ المتمرّس بالروايات الروسية، والفرنسية، والإنكليزية العظيمة التي أثّرت في الأدب العالمي، وكانت تعتمد على التحليل البارع المُحكَم للشخصيات داخلاً وخارجاً، وعلى روعة الأحداث بكثرتها، وعمق تأثيرها في الشخصيّات، والزمان، والمكان. غير أنّ روايتنا كانت تكسر الاطّراد الزمني بتقنية الاسترجاع من حيث كونُها سيرةً ذاتيةً يتداخل فيها الماضي بالحاضر، كما كانت تُخلخلُ عمليةَ السرد بالأحلام، والاقتباس من الملاحم، وتوظّفهما بمهارة فائقة في إبراز

العواطف الحادّة للشخصيات، وتعميقِ الصراع في دواخلها كما في حُلم قتل (أمير وحسان) لوحش البحيرة، وحُلم صراع (أمير) مع الدبّ الأسود. وقد شكّلت هذه الأحلامُ، إضافةً إلى ملحمة (الشاهنامة)، معادلاً موضوعياً لأفكار الشخصيات وعواطفها، ونأتْ بالرواية عن النمط التقليدي البَحت. لم تخلُ الروايةُ انسجاماً مع نزعتها الإيديولوجية من غمزٍ بالشعائر الدينية الإسلامية تجلّى بشكلٍ خاصّ في تصرّفات (آغا صاحب)، وعلى لسانه الحادّ في صورة استهزاءٍ برجال الدين تجاوز أحياناً مجرّدَ الانتقاد لتصرّفاتهم إلى الإلحاد. ونراه غير ضروريّ البتة إذ لم يُضف إلى فنّيات الرواية شيئاً.

لكننا لا نستطيع أن نعمّم ذلك الاتّجاه في الرواية ليشمل سائر شخصياتها؛ مما يعني أنّه كان تصويراً واقعيّاً لنموذجٍ من الشخصيات امتزج فيها الأبيض بالأسود إلى حدّ كبير كشخصيّة (آغا صاحب). ولقد رأينا شيئاً من التجديف الديني عند (أمير) بتأثيرٍ من تربية أبيه غير أنه لم يكن ثابتاً ودائماً كما هو الحال عند (آغا صاحب)، فقد انتابته بعضُ المشاعر الدينية عندما أضاع (سوهراب) في (إسلام

آباد)، ورتّل في سرّه بعضَ ما يحفظه من آياتٍ قرآنية في مواقف الضّعف والحزن التي مرّ بها. والواقع أنّ هذا النموذج الإشكالي من الشخصيات الذي يتّسم بالصراع الداخلي ينسحب على (أمير) نفسه كما ينسحب على أبيه، وعلى (صنوبر)، وهو من معالم رواية الشخصية لا رواية الحدث عموماً. واللافت للنظر أنّ شخصيات الرواية الأخرى كانت ذات لونٍ واحدٍ إما أبيض وإما أسود، ف(رحيم خان) و(حسان) و(ثريا) و(كالا جميلة) و(علي) كانت شخصياتٍ إيجابيةً، أمّا (آصف) فكان السوادَ الفاحم عبرَ مسيرة حياته كلّها. وأعتقد أنّ شخصيات الرواية عموماً لم تخلُ من شكلٍ من أشكال الصراعِ حتى شخصيةِ الطفل (سوهراب) التي كاد صراعها الدّاخلي يودي بها إلى الموت. لكنّ بروز الصّراع على نحوٍ جليّ في هذه الشخصيّة أو تلك كان يعود إلى مساحة الدور الذي أعطاه لها المؤلف، وكذلك إلى أهميتها في تحريك أحداث الرواية. ونستطيع بشيءٍ من القراءة المعمَّقة أن نرى في شخصية (رحيم خان) الوجه الأبيض من شخصية (آغا صاحب)، ونرى في شخصية (حسان) الوجهَ

الناصعَ البياض من شخصية (أمير). لكنّ المهمّ في الشخصيات جميعاً أنها كانت في لغتها وتصرفاتها مقنعةً منسجمةً مع طبيعتها، وبيئتها، وهو ما لا تخطئه القراءة المنصفة. بناءً على ما تقدّم من تحليل نزعم أنّ رواية (عدّاء الطائرة الورقية) كانت رواية شخصياتٍ وأحداثٍ معاً، ففي الوقت الذي كانت العواطف تتصارع في نفس القارئ منحازاً إلى تلك الشخصية أو منحازاً ضدّها، كان بصرُه ينبهر من مأساوية الأحداث التي تمرّ بها الشخصياتُ، وأفغانستانُ عموماً. يضاف إلى ذلك الطابعُ الثقافيُّ العامُّ الذي ساد الرواية سواء في تناولها العادات والتقاليد الأفغانية بمفرداتها اللغوية المحلية، أو في إشاراتها البارعة إلى الآثار الأدبية الإيرانية، أو في إلماعها إلى تأثيرات الحضارة الأمريكية في سلوك بعض الشخصيات، وميولها السينمائية والأدبية خاصةً؛ الأمرُ الذي أعطى الرواية بعداً معرفيّاً فضلاً عن بعدها الدرامي البالغ التأثير. ولا بدّ قبل أن نختم هذه القراءة للرواية من الوقوف قليلاً أمام رمز الطائرة الورقية كعتبةٍ نصية اتّشح بها العنوان. إنّ مسابقات الطائرة الورقية ممّا

امتاز به الشعبُ الأفغاني على مدى تاريخه المعاصر، لا يضارعها شعبيةً سوى لعبة كرة القدم، ومباريات الخيل الدمويّة. تجري مسابقات الطائرة الورقيّة التي يخوضها الأطفال في جوّ تنافسيّ يشارك فيه الكبار كمتفرّجين بحماسةٍ منقطعة النظير، حيث إن الفوز إثباتٌ لذات الطفل المنتصِر بقدر ما هو مفخرةٌ لأسرته. ومن خلال تحليل القارئ لمشهَديْ الطائرة الورقية اللذين انتصر فيهما (أمير) يجد أنهما ارتبطا بمواقف تصالحية مع الذات ومع الآخر، فقد كان انتصارُ (أمير) في المشهد الأول حين كان فتىً في (كابول) فرصةً لاستعادة الثقة بنفسه، والثقةَ بينه وبين والده أو بالأحرى فرصةً لاعتراف والده بجدارته، كما كان انتصارُه في المشهد الثاني وسيلةً لاستعادة ثقة (سوهراب) به، ولاستعادة (سوهراب) ثقتَه بنفسه في نهاية الرواية. وممّا تجدرُ الإشارة إليه أنّ متسابق الطائرة الورقية يحتاج إلى مساعدٍ ماهر ك(حسان) أو مساعدٍ يُنتظَر أن يكون ماهراً ك(سوهراب)، وكلاهما من طائفة ال(هازارا). فهل كان الكاتب يرمز بالطائرة الورقية إلى أفغانستان التي تحتاج، من أجل

أن تبرأ جراحُها وتحلّق في السماء، إلى تضافر جهود أبنائها على اختلاف مكوناتهم من (باشتون) و(هازارا) على أرضيّةٍ علميّةٍ ليبرالية رُمز لها بأمريكا؟ وهل كان يَقصد، حين أوردَ منعَ طالبان مسابقاتِ الطائرة الورقية، إلى أنّ نظام الطالبان يقف حجر عثرةٍ أمام تصالح فئات الشعب الأفغاني؟ لعلّ القصدية التي تتلامح في ثنايا الرواية كلّها مؤكّدةً نزعتها الإيديولوجية ترشّحُ لقبول هذا التأويل، وترشّح للنّظر إلى الرواية كعملٍ مخطّطٍ متقّن يرتقي، كما أسلفنا، إلى مقام الأعمال العالمية المهمّة، ويجعل الروايةَ من الروايات التي لا تُنسى.

3- في نقد الشعر

<u>**دراسة أسلوبية في ميمية ابن الفارض**</u>

النص:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة

سكرنا بها من قبل أن يخ   ل ق الك رم

لها البدر كأس وهي شمس   يديرها

هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

فلولا شذاها ما اهتديت لحانها

ولولا سناها ما تصورها الوهم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة

كأن خفاها في صدور النهى كتم

فإن ذكرت في الحي أصبح أهله
نشاوى ولا عار   عليهم ولا إثم

ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت
ولم يبق منها في الحقيقة إلا اسم

وإن خطرت يوماً على خاطر امرئ
أقامت به الأفراح وارتحل الهم

ولو نظر الندمان ختم إنائها
لأسكرهم من دونها ذلك الختم

ولو نضحوا منها ثرى قبر ميت
لعادت إليه الروح وانتعش الجسم

ولو طرحوا في فيء حائط كرمها

عليلاً لأشفى وقد فارقه السقم

ولوعبقت في الشرق أنفاس طيبها
وفي الغرب مزكوم لعاد إليه الشم

ولو قربوا من حانها مقعداً مشى
وتنطق عن ذكرى مذاقتها البكم

ولو خضبت من كأسها كف لامس
لما ضلّ في ليل وفي يده النجم

تهذب أخلاق الندامى فيهتدي
بها لطريق العزم من لا له عزم

يقولون لي صفها فأنت بوصفها
خبير، أجل عندي بأوصافها علم

صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا

ونور ولا نار وروح ولا جسم

مقدمة:

تتعدد المناهج في دراسة النصوص الأدبية، ويميل أغلبها إلى التعامل مع النص انطلاقاً من ثقافة الناقد الأدبية، ومن أشياء محيطة بالنص كالمناسبة، والسيرة الذاتية، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، قبل أن تصل إلى النص نفسه، ثم تنظر إليه نظرة تجزيئية تحلله إلى عناصر من ألفاظ وتراكيب ومعان وأخيلة وموسيقا بعيداً عن النظرة الكلية التي ترى النص كبنية حية، وعلى الرغم من أهمية المنهج التجزيئي في الدراسة الأكاديمية غير أن أثره باهت في بناء الذائقة الأدبية، وقد جاءت الأسلوبية ردة فعل على هذا المنهج، ومحاولة جادة مجدّدة لدراسة النص الأدبي بالاعتماد عليه نفسه كنص لغوي يفيض بمكنوناته ومكوناته بغضّ النظر عن الملابسات المحيطة به؛ وذلك لسبر أعماقه الفنية، والكشف عن حمولاته الجمالية.

فالأسلوبية هي نقد أدبي يستبعد الأحكام الجاهزة التي تصلح لكل نص، وينطلق من التحليل اللغوي الدقيق للنص المعالَج وصولاً إلى تفسيره أدبياً، ونظراً للقرابة الشديدة بين الأسلوبية كمنهج نقدي والبنيوية كنظرية في تفسير العلوم كافة، فإن النص الأدبي في المنهج الأسلوبي عبارة عن وحدة عضوية أو بنية حية تقوم العلاقات بين عناصره على جدلية التأثر والتأثير، كمثل الجسد الحي في التفاعل والفاعلية لا يمكنك تناول أي جزء منه إلا في إطار علاقاته المتشابكة مع الأجزاء الأخرى. وحين تسعى الأسلوبية لأن تكون أكثر موضوعية، وأبعدَ نظراً في تحليل النص الأدبي، فإنها تتوسل بأداة فنية محايدة هي ملاحظة السمات الأسلوبية لهذا النص، كتكرار بعض المفردات، أو ترتيب بعض الكلمات ترتيباً خاصاً، أو انتظام إيقاع معين، أو غلبة لون من الصور والمحسنات، أو شيوع ظاهرة نحوية – صرفية قياسية أو شاذة على نحو قصدي، أو كثافة مفردات بيئية من مكان أو زمان أو عادات بشكل متفرد سيميائياّ (دلالياً) يكشف عن خصائص النص الفنية. وبالطبع لا يمكن إلا لعين مدربة، متمرسة بالمنهج أن تتنبه لهذه السمات الأسلوبية، وتحللها وفق رؤية كلية تدرك العلاقات الجدلية فيما بينها وبين عناصر النص الأخرى المكونة له، مبرزةً

أثرها الأدبي، مضيئةً للمتلقي درورباً جديدة أو غير متوقعة في التذوق للنص، والتفاعل المعرفي والجمالي معه.

الدراسة:

ترتكز القصيدة على محور الحضور والغياب الذي ينتظمها، ويمثل الحركة النفسية التي تسود بقاعها، فالسكر بالخمرة حاصل قبل أن يُخلق الكرم، وشذاها يفوح من غير أن يكون للحانة وجود، وسناها يبهر الأبصار رغم أنها تصوّر قائم في الأوهام، وحُشاشتها أثر مادي، لكن جِرمها خفيّ تدركه العقول ولا تقع عليه الأبصار، والبدر والنجوم علامات تومئ إليها، في حين أنها غيب مطلق، والنشوة بها متحقَّقة، ولا إثم و لاعار على مُعاقرها، وهكذا حضورٌ يتولد من غياب، وتجلٍّ يتخلق من خفاء. وفي خضم هذا التضافر الجدلي بين الحضور والغياب يأخذ ابن الفارض بيد المتلقي ليلج به إلى عالمه الأسنى، عالم الغيب، ويضعه على أول الطريق تاركاً لأجنحته مهمة التحليق. لقد قارف ابن الفارض الخمرة المقدسة التي ينحلّ رمزها في مصطلح الصوفية إلى المعرفة الإلهية، وذاق حميّاها حتى إذا انتشى بها، طمح إلى معانقة الذات الإلهية والاتحاد بها، متخلياً عن ذاته الإنسانية، ولأجل هذا كان لا بد من الغياب عن عالم الشهوات، والتخلّي عن أعراض الحياة الزائلة، ومفارقةِ عالم الحس ليتحقق بعد

ذلك الحضور في عالم الغيب، العالم الحقيقي، إنه الغيابُ المفضي إلى حضور دائم، والفناءُ المؤدي إلى بقاء خالد.

يحاول ابن الفارض في أبيات عدة أن يوضح لنا حقيقة هذه الخمرة (المعرفة الإلهية): إنها شمسٌ يديرها هلال، يهدي سناها إلى حانها، لم تستطع للطفها مكوثاً في دنّها؛ فتصاعدت ولم يبق من حقيقتها إلا اسم، وهي ذات قدرة خارقة إن مسّت عليلاً عاد سليماً من كل علّة، ولو قال بظلها مقعدٌ مشى، ولو رُش ببعض مائها ميتٌ قام يسعى، ولو تخضّبت بها يد لامسٍ لتبدل ظلامُه ضياء، فهل هدانا ابن الفارض بعد هذا كله إلى حقيقتها؟ لا أظنه فعل، إلا أنه أطلق لأخيلتنا الأعنّة فكان منها السابق والمقصّر. فإذا ما سألناه عن حقيقتها من جديد، راح يُنشدنا في ثقة العارف:

صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا

ونور ولا نار وروح ولا جسم

فلم يزدنا إلا جهلاً وعمىً؛ إذ كيف نحيط بالصفو من غير ماء؟ وبالنور من غير نار؟ وبالروح من غير جسم؟ وبعبارة أخرى: كيف نحيط بالغياب من غير حضور، وبالحقيقة من غير شهود؟ وكيف تستطيع اللغة وهي حجاب صفيق أن تشفّ عن الحقائق العلوية والمعارف السنية؟ إن الصوفيين يتعمدون أن يأتوا بالألفاظ المعمّاة ضنّاً بما شهدوه على

الأفهام، وخشيةً على أنفسهم من نقمة العوام، فكأنّ لسان حالهم ما قاله الغزالي حجة الإسلام:

فكان ما كان ممّا لست أذكره

فظنّ خيراً ولا تسأل عن الخبر

ينهض أسلوب الشرط في النص كسمة أسلوبية تعزّز محور الحضور والغياب، فالشرط من حيث المعنى سبب يقتضي نتيجة، أو حاضر يستدعي غائباً. إن أداة الشرط (لو) تتكرر ست مرات، بينما تتكرر (لولا) مرتين، ومن خواصّ (لو) أنها تتطلب جواباً يمتنع تحققه لامتناع شرطه، فقد امتنع سكر الندامى بالخمرة؛ لأنهم لم ينظروا ختم إنائها، وامتنعت عودة الروح إلى الميت؛ لأنه لم يُنضح بمائها، وامتنع الشفاء على السقيم؛ لأنه لم يُطرح في فيء حائطها، وامتنع الشمّ على المزكوم؛ لأنه لم يَستروح طيب رائحتها، وامتنع القيام على المُقعد؛ لأنه لم يَقترب من حانها، وامتنعت الهداية على الضال؛ لأن يده لم تُخضّب بكأسها. والملاحظ أن أفعال الشرط أسند أغلبها إلى واو الجماعة: (طرحوا)، (قربوا)، (نضحوا)، وبعضها أسند إلى ما لا يعقل (عبقت أنفاس)، أو بُني على ما لم يسمّ فاعله (خُضبت كف)؛ الأمر الذي يؤكد الملمح الجماعي للفعل، أي: فعل جماعة الصوفية وتأثيرها في شفاء المزكوم، والمقعد، والسقيم، وهداية الضال، وإحياء

الميت (الذي مات قلبه بما ران عليه من ذنوب)، لكنه فعلٌ لم يتحقق، بل امتنع؛ لأن كلاً من المزكوم والسقيم والمقعد والضالّ والميت لم يقم بدوره في المكابدة والمجاهدة وصولاً إلى المكاشفة، أي شمّ شذا الخمرة المقدسة، وإبصار سناها:

فلولا شذاها ما اهتديت لحانها
ولولا سناها ما تصورها الوهم

إن (لولا) التي هي حرف امتناع لوجود تؤكد وجود الشذا والسنا كدليلين ملموسين على الخمرة المقدسة (المعرفة الإلهية)، وهو وجود سيكون سبباً للهداية إليها، وتصوّرِها، وهذا من كمال لطف الله وتمام رحمته بعباده. لكن الأمر بحاجة إلى سلوك طريق الحب الإلهي، للانتشاء بشذا الخمرة المقدسة، وتملّي سناها، وهذا الطريق هو التزام جماعة الصوفية الذين ينتسب إليهم ابن الفارض، ويُغرينا بالانتماء إليهم في تصويره لأحوالهم، وما يحيَون فيه من متعة وسرور (يحسدهم عليها الملوك):

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخ ل ق الك رم

تهذب أخلاق الندامى فيهتدي
بها لطريق العزم من لا له عزم

لكنه لا يملك شيئاً لمن كَبت به إرادته عن سلوك طريق العزم، والتماس الخمرة المقدسة؛ فلم يحظَ منها بسهم أونصيب، إنه يرثي له، بل يدعوه لرثاء نفسه:

على نفسه فليبك من ضاع عمره
وليس له فيها نصيب ولا سهم

لقد استطاع أسلوب الشرط في القصيدة أن يفصح عن بعض أسرار لغة الصوفيين، وتميّز في إطار المنهج الأسلوبي بقدرته على إنتاج كثافة شعورية توحدت في بؤرتها حساسية المرسل والمتلقي؛ لتكتمل للنص وظيفتاه الإبلاغية والجمالية.

ثمة محورٌ آخر في القصيدة يمتّ إلى محور الحضور والغياب بصلة وثيقة، إنه محور العلاقة بين الفرد والجماعة، أو انصهار الفرد في الجماعة، فمن البيت الأول يبرز الاندغام بينهما:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخ   ل   ق الك   رم
وإذا كان ابن الفارض قد صرّح بأنه الوحيد الذي يحيط بالمدامة خُبراً:
يقولون لي صفها فأنت بوصفها
خبير، أجل عندي بأوصافها علم
فإنّ شربها وتذوقها وذكرها لا يتم إلا مع الندامى؛ والتصور– عادة– ذو طابع فردي تتباين فيه حظوظ الأفراد، وإن كانوا من جماعة واحدة، لكن السلوك ذو طابع جماعي، وهو الذي تُعرف به الجماعة ويُحكم عليها؛ ولهذا كانت جماعة الصوفية حريصةً على تهذيب سلوك كل فرد فيها، وشفائه من أوصابه وآلامه، إن كان عليلاً أو مزكوماً أو مقعداً..... إلخ، وتبذل ما في وسعها لإنقاذه: (نضحوا)، (قرّبوا)، (طرحوا). ويتجلى هنا دور سمة أسلوبية أخرى للنص – وأقصد بها الانزياح النحوي المقصود– في تأكيد هذه العلاقة بين الفرد والجماعة، حيث يتماهى كلّ مع الآخر في وحدة عضوية، ففي قول الشاعر:
ولو نظر الندمان ختم إنائها
لأسكرهم من دونها ذلك الختم
نلاحظ أن الفاعل في الشطر الأول مفرد: (الندمان)، لكن

الضمير بدلاً من أن يعود على مفرد يعود في الشطر الثاني على جمع: (أسكرهم)، وفي قول الشاعر:

تهذب أخلاق الندامى فيهتدي

بها لطريق العزم من لا له عزم

ترد لفظة (الندامى) في صدر البيت بصيغة الجمع، لكن الضمير يعود عليها في العجُز بصيغة المفرد؛ فيقوم هذا الانزياح الجميل بدوره في التعبير عن لاوعي الشاعر العميق، ومذهبه في الإيمان بوحدة الفرد والجماعة، وانصهارهما في بوتقة واحدة.

إن النص -أولاً وقبل كل شيء- خطاب لغوي يقع التناصّ فيه مع أي خطاب لغوي ينتمي إلى اللغة نفسها بوصف اللغة إنجازاً جماعياً استقر منذ آلاف السنين، غير أن السمات الأسلوبية في النص تتولى إبراز الخاص ضمن العام، وتمييز الفني من العادي، أي باختصار: تتولى الكشف عن شعرية النص أو أدبيته سواء أكان النص نظماً أم نثراً، ومن هذه السمات الأسلوبية فضلاً عما ذكرنا: تكرار ضمير الغائب (ها) تكراراً مقصوداً يخدم الحركة النفسية والفكرية في القصيدة، فقد كررها ابن الفارض أربعاً وعشرين مرة، وفي كل مرة كانت تعود على الخمرة التي لسنا في حاجة من جديد لنؤكد أنها ليست الخمرة المادية، بل هي

المعرفة الإلهية التي تذوّق الإنسان حلاوتها منذ الأزل حين أشهد اللهُ الخلق – وهم ذرّ– على ربوبيته في قوله (جل وعلا): "وإذ أخذ ربك من بني آدم مِن ظهورهم ذريتهم وأشهدَهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا". لقد لجأ الخطاب الصوفي إلى الرمز والكناية في تعبيره عن هذه المعرفة فسماها المدامة مرة، وليلى مرة أخرى، وسلمى مرة ثالثة؛ تقيةً وتمويهاً، كما عدّ المفاهيم الصوفية من الأسرار التي لا يجوز البوح بها، أو كشفها للعامة، ألم يقل السهروردي الذي مات مقتولاً:

بالسرّ إن باحوا تباح دماؤهم
وكذا دماء العاشقين تباح

ولهذا لم يكن بمقدور ابن الفارض أن يتحدث عن الخمرة المقدسة (المعرفة الإلهية) إلا بضمير الغائب متوسلاً به إلى طرق أبواب الأسرار الكبرى في عالم الغيب، فهو حين اهتدى بشذا الخمرة وسناها إلى حانها أي: مصدرها، اجتهد في أن يشرح لأهل الحي (جماعة الصوفية) أحوالها وصفاتها، فلم يجد مركباً يمتطيه إلى غايته أكثر أمناً من ضمير الغائب؛ ففي حماه يصون نفسه، ويبعث في نفوس سامعيه الشوق إلى معرفة كنهه. إن (ها) تنبئ عن ذات ابن الفارض المأخوذ بسحر الأنوار، المشفق من الإفصاح عن الأسرار،

وهي إذ ترد في النص متصلةً بكلمات: السنا، الحان، الإناء، الكرم، الكأس، الشذا، وكلُّها متعلقات الخمرة ولوازمها، فإنّما لتكشفَ عن مراحل الدرس الصوفي في المجاهدة الحسية: (يشم، يلمس، ينطق، يمشي) ارتقاءً إلى التهذيب فالهداية: (تهذب، يهتدي). إن لفظة (ها) وهي خارجة من أقصى الحلق توحي بالتسبيح والدعاء، وكأنما هي كلمة (الله) يكررها ابن الفارض متلذذاً بها تلذّذ الذين اطمأنت قلوبهم بذكر الله، وما إضافة (الشذا والسنا والكأس والكرم والحان..) إليها إلا من قبيل إضافة ممكن الوجود إلى واجب الوجود؛ ليكون ممكنُ الوجود دليلاً مادياً على واجب الوجود، وسبيلاً إلى معرفته. لقد كانت الخمرة (المعرفة الإلهية) مستودَعة في فطرة الإنسان مذ كان ذرة، ولما ران على قلبه ما ران من الأوضار والأوزار، غادرت الخمرة (المعرفة) دنّها حيث لم يعد لائقاً بها، فلم يبقَ فيه منها إلا الاسم:

ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت

ولم يبق منها في الحقيقة إلا اسم

وكان على الدنان (النفوس الآدمية) التي فارقتها أرواحها أن تبدأ رحلة مضنية من التأمل والتفكر يتخللها النظر والشم واللمس والتذوق (مراحل المجاهدة الصوفية) حتى تستعيد

أرواحها (مبدأ الحلول)، أو تتوحّد بها في علياء سمائها (مبدأ الاتحاد).
في إطار هذه العلاقات المتواشجة: علاقة الحضور بالغياب، علاقة الفرد بالجماعة، علاقة الخمرة بلوازمها، يبدع نص ابن الفارض ذاته في جدل حيّ بين المرسل والمتلقي، حيث يتحول المتلقي إلى مبدع ثانٍ يشترك مع المبدع الأول في إنتاج النص أو إعادة إنتاجه. وهنا نصل إلى نقطة مهمة في منهج الأسلوبية وهي: حساسية المتلقي، حيث تتقاطع الأسلوبية كعلم نقدي يعتمد على قوانين موضوعية تعالج النص معالجة تشريحية؛ فتحلله إلى علاقات ومحاور وإحصاءات، مع الأسلوبية كرؤيا ذاتية تفسح المجال واسعاً أمام القراءات المتعددة، والإضفاءات التذوقية التي تنطلق من معايشة النص، والحوار معه. إنّ إيجاد متلقّ معياري تكون حساسيته مِحكاً في النقد والتذوق أمرٌ مستحيل؛ نظراً لنسبية المكان والزمان والثقافة، ومن هنا تأتي أهمية الأسلوبية كمنهج نقدي يكرس التنوع والتعددية، ويؤكد أهميةَ الثقافة العامة، والتمكنَ من أسرار اللغة، والرؤيا كمداخل ضرورية وأدوات معرفية وجمالية في أي مقاربة نقدية، وأعتقد أننا سنجني بالأسلوبية كمنهج نقدي، دراساتٍ

تطبيقيةً كثيرة تغني أدبنا العربي، وتزيد متعتنا بروائعه الخالدة.

جمال التجربة الصوفية

في قصيدة (مواقف ومخاطبات)

ل د. سعد الدين كليب

منذ البرهة الأولى للقصيدة يشمُ المتلقي الأنفاسَ الصوفية تضوع في ثنايا النص، وتتعملق عتبة العنوان في إحالتها إلى المُنجَز الصوفي في المصطلح والتجربة؛ ليجد المتلقي نفسه في مواقف ومخاطباتٍ بين مريدٍ، وشيخِ طريقته:

أوقفني في بستان الوجد وقالْ

من ضلع الأنثى تبتدئ الأحوالْ

ويزداد تكثيف الحضور الصوفي مع هذه المفردة التي تعدّ من أخصّ عوالم الصوفية (الأحوال) ليأخذ المتلقي أُهبتَه في التذوق والمشاركة. وباستخدام كلمة (الأحوال) الدالة على التطور الجدلي عدولاً عن مصطلح (المقامات) الدال على الثبات والاستقرار، تضع القصيدة نفسها في فلك حداثي يرتكز في وعيه الجمالي على التناقض، والدرامية، والأسطورة؛ لتصوغ رؤيتها الخاصة التي يتقاطع فيها التراث مع المعاصرة في أفق الحداثة. تتجلى الرؤية في الموقف من المرأة حين يحيلنا مولانا العارفُ إلى حكمة وجدانية تغايرُ

موروثنا عن أن "المرأة خرجت من ضلع آدم"، لتقول بأن "الأحوال تبتدئ من ضلع المرأة". فأية أحوال هذه التي تصدر عن جسد المرأة؟

لو أنّ العارف يعرف حقاً
كان استلقى كالمجذوب
على سُرتها ثم تلاشى في الموّال

ينفي العارفُ الصوفي عن نفسه صفة المعرفة الحقة؛ لأنه لم يستلقِ على سُرّة الأنثى فيتلاشى في الموّال. ولكونِ الأسرار تكمن في السرةِ (نقطةِ الولوج إلى عالم الباطن)، في الحدّ الفاصل أفقياً بين منطقة اللذة الحسية، وأفق التأمل العقلي، وجبَ على العارف أن يعيد اكتشاف الأمور بدءاً من السرة، فلا تحقُّقَ للجذبة الروحية، والارتقاء إلى الملكوت الأسنى إلا من هناك. ولن يتمّ له ما أراد، بل لن تُفصح له الأنثى عن فلَكها المكنون إلا إذا كان ملماً بالحروفية، عارفاً بأسرار الألف، واللام، والميم، والنون، أسرارِ اللغة الصوفية التي تَمكّن الشيخُ من بعض خباياها، فراح يتمتم بالحروف كما فعلتْ، أو كما علّمتْه المرأة.

بُنيت القصيدة على عدة مقاطع، وبدت في هيكليتها وحدةً عضوية، يُسلم كلُ مقطع منها نفسَه إلى مقطع تالٍ، في تصاعد درامي، تتوحد فيه الأحاسيس والانفعالات، وتتألق

لغة المجاز في إيحائها، وتوليدها للدلالات من البنية الجدلية للنص:

كأني أخبط في
حلكٍ أبيض داجْ
أسقط من أعلاي
على حجر مجروحْ

يتكئ البنيان على توتر درامي يمنحه إيقاع بحر (الخبب) السريع بتفعلياته المرنة التي تتقارب فيها الأوتاد والأسباب، مزيداً من خاصيّة التوتر. ويتساوق هذا الإيقاع السريع مع قلق الراوي الممثّل (السارد حين يكون إحدى الشخصيات)، ومع تدرّجِ الرؤيا في التشكّل والتبلّر على لسان شيخ الطريقة، في شرحه الأحوالَ التي مرّ بها لتلميذٍ لم يتعمق بعدُ أسرارَ الحروف، ولم يدركْ معنى "أن تتدلى امرأة من سقف الروح، وتتمدد فوق سريره، ثم تذوب، فلا يبتلّ برائحة التفاح، ولا يصحو من جسده المذبوح". وتنهض مع الإيقاع موسيقا داخلية، تبلغ أعلى تجلٍّ لها في اختيار الرويّ المقيّد الذي يدعّ سكونُه لجرسِ الحرف أن يبلغ مداه إلى الأذن، ثم يؤدّي الردفُ (حرف المد قبل الرويّ) وظيفتَه في إكساب النفَس راحة في الوقف، يستشعرها من يقرأ النص على نحوٍ إيقاعي جميل.

الرؤيا في القصيدة رغم طابعها الحدسي، وإيحاءاتها المعنوية تستند إلى صور حسية:

كانت رائحة التفاح

تسيل من الكلمات

وكنت أحسّ بطعم الروحْ

الكلماتُ تسيل منها رائحة التفاح، والروحُ لها طعم، والنورُ ماء. صورٌ حسية تغصّ بها القصيدة يوردها الشاعر بطريقة تراسل الحواس؛ ليعمّق الإحساس لدى المتلقي، ويجعل ذائقته مَصهراً للحواس كافة، في كليتها ووحدة تأثيرها.

التفاحُ يُحيل على الغواية الجنسية الأولى، ورائحته تسيل من الكلمات المكوَّنة من حروف تتجسد فيها شهوة الحواس، وروحية المعاني. والمرأة حين افترّت عن فلكها المكنون، (ولا أتصورُه إلا فلك الجسد المفعم بالأسرار)، استيقظ الشاعر من حكمته البالية، وبكى من فرط الليمون الذي يملأ خياشيمه، ويحول دون شمّه لرائحة التفاح العابقة من الفلك المكنون. كان بحاجة إلى المعاملة، والمنازلة، والمواصلة على حدّ تعبير الصوفية، أي إلى الذوق، فالشرب، فالري؛ ولهذا أصغى إلى ما يقوله شيخه:

خاطبَني وهو يبلّ يديه

بماء النور
يربّت كالمحزون على جسدي
ويحوقل:
من عطشٍ هذا أم من ديجور؟
يا ابن أخي، قبضُ الريح
ولا جسدٌ مهجور

فما فائدة الجسد المهجور؟ أتنفعه الحكمة؟ إنه أشبه بكثيب من الرمال العطشى، أو بكتلة من ظلام يستوطنها العفن.

يقوم البعد الدرامي في النص على الصراع في نفس المريد، وقد كان من قبلُ صراعاً في نفس الشيخ قبل أن يهتدي إلى الطريق، ويذوق طعم التفاح. هذا الصراع تفرضه الأحوال التي يمرّ بها السالك (وهو في القصيدة الشاعر/ المريد) أثناء المعاملة، والمنازلة؛ سعياً للارتقاء إلى المواصلة (الكشف وحال الشهود)، غير أن الأزمة لا تنفرج عن حلٍّ يهدّئ نفس المريد التائهة الحائرة؛ لأن الشيخ أوقفه في باب المرأة وقال:

ما من أحدٍ يسكن فيها
إلا أوجعه الترحالْ
ما من أحدٍ يخرج منها
إلا صار إلى حجرٍ أو صلصالْ

فزاده حيرة وارتباكاً، أو قلْ خوفاً ورهبة. السكنُ في المرأة وجع، والخروج منها فقدٌ للطبيعة البشرية، وتحوّلٌ إلى حجر. تلك هي المأساة الوجودية، وتراجيدية البطل المعذَّب التي وسمتْ معظم شعر الحداثة على الصعيد الفردي، ومثّلته هذه القصيدة في بعدها الصوفي، حيث شكّلت الرموزُ الصوفية نموذجاً فنياً، أو معادلاً موضوعياً للحالة النفسية والتجربة الشعورية المنبثقة عن وعي جمالي حداثي، يتأدّى في صورة فنية انفعالية مجازية، تمُتّ بصلة قوية إلى الشعرية، لا إلى الموقف الفكري المتذهّن. إنّ الإحالة على شكل التجربة الصوفية كان بمثابة المَركب الفني الذي استثمره الشاعر؛ لِما فيه من خصائص درامية، وإذكاء للوجد والوجدان، وحمّله رؤيته الفلسفية في النظرة إلى المرأة جسداً وروحاً، فهي منبع للأسرار (فقه الحروف)، وهي فلكٌ مكنون، تمسك بالمعنى حين تهبّ الريح:

خاطَبني وهو يموتْ
حبلُ السرة أشبه بالملكوتْ
لا أعمدةُ الحكمة تمسك بالمعنى
حين تهبّ الريحْ
ولا شجرُ اللاهوتْ

إن الجوانب الفنية في القصيدة أوشكت أن تكون ماتعة بدرجةٍ لا يختلف عليها كثرةٌ من المتذوقين. وإذا كان من الجائز أخيراً أن أقوّمَ الرؤيا التي صدرت عنها القصيدة من موقف معرفي لا إيديولوجي، ينفتح على الإنساني، ولا يتشبّث بالأفكار المسبقة، أو يتعصّب لها، فإن هذه الرؤية – حسب اجتهادي– لم تتعدّ النظرة الشرقية إلى المرأة في حسيتها وماديتها على الرغم من الالتواء في التعبير عن ذلك، والمماهاة أحياناً بين الحسي والروحي، فقد كانت رائحةُ الحسي هي الأقوى كرائحة التفاح، أو أشدّ نفاذاً، وحسبي أن أدلّل على ذلك بهذا المقطع الذي حطّتْ عنده القصيدة رحالَها، وبدتْ نبرتُه حاسمة قاطعة، كأنه حكمة أزلية أبدية:

خاطبَني وهو يموتْ
حبل السرة أشبه بالملكوتْ
لا أعمدة الحكمة تمسك بالمعنى
حين تهبّ الريحْ
ولا شجر اللاهوتْ

قد تكون هذه الرؤيا مشروعةً حين ننظر إلى القصيدة على أنها غنائيةٌ ذاتية فحسب، لكنّها تكون موضعَ نظر حين ننظر إليها على أنها نصٌ يسهم في تشكيل وعي معرفي، بقدرِ ما يسهم في تكوين وعي جمالي أيضاً.

الشهيدُ أفقُ الصوفيّ

في قصيدة (حارس الأحزان) ل عبد الرزاق معروف

منذ قراءتك للأبيات الأولى من قصيدة (حارس الأحزان) للشاعر (عبد الرزاق معروف) تحيلك الذاكرة الشعرية إلى قصيدة (خليل مطران) الشهيرة (المساء) ومطلعها:

داءٌ ألمّ فخلتُ فيه شفائي
من صبوتي فتضاعفتْ بُرحائي

ولا سيما أن القصيدتين نُظمتا على البحر العروضي نفسه: (الكامل)، والرويّ المطلق نفسه: (الهمزة المكسورة)، وسادتهما أجواءٌ واحدة هي أجواء الحزن العميق، يستبدّ بنفس مرهفة، أرهقها الوجود بتناقضات كائناته، ودفعها التشاؤم بالحياة والأحياء إلى التفكير الفلسفي العميق. وإذا كانت قصيدة (المساء) تنتمي إلى الاتجاه الرومانسي المفتون بالطبيعة، الواجد في محرابها ملاذاً، وحضناً دافئاً، فإنّ قصيدة (حارس الأحزان) ليست من هذا الاتجاه ببعيدٍ، مع مسحة صوفية تتغلغل في ثناياها، وتغلّف رؤياها؛ لتباينَ قصيدة (مطران) في الرؤيا، ولا تغرقَ في ذاتيةٍ أملتْها في

قصيدة (المساء) ظروفُ الشاعر النفسية والصحية، حيث كان فريسة مرض عضال ألمّ به، كان من نعمته على الشعر العربي أن ألهم الشاعر تلكَ القصيدة الفذّة. غير أن تجربة (عبد الرزاق معروف) الشعورية في قصيدته الآنفة الذكر، مطلقةٌ ليست مقيدةً بحالةٍ جسدية معتلة، بل هي تجربة أملتْها الأوجاع النفسية والروحية التي تنتاب الإنسان على غير ترقّب، ومن غير ميعاد؛ وفجّرت لدى الشاعر المستوفزِ الإحساس إلهاماً شعرياً صافياً، كونيَّ النزعة، منذوراً لخدمة الفن وحده.

بدءاً من المطلع يخاطب الشاعر شيئاً مبهماً، يؤنّثه بحسبانه ذاتاً، يناشدها أن تَهلّ على أوجاعه في صورة ملابس العيد والحنّاء، برداً يبلسم آلامه:

هلّي على أوجاعه الغنّاء   بملابس الأعياد والحنّاء

مؤثراً أن يتحدث عن نفسه بضمير الغائب على طريقة التجريد البلاغية التي طالما أتقنها شعراء العربية الأقدمون أمثال أبي الطيب وغيره. يقول أبو الطيب:

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه   ولا قابلاً إلا لخالقه حكما

وتستبينُ لنا في البيت الثالث أسبابُ أوجاع الشاعر، فإذا هي افتقادُ المصداقية فيمن يراه، أو يعاشره، مصداقيةِ أن يكون الكلام هو الإنسان، وأن يتطابق القول لديه مع الفعل:

هل يومَ صدّقتُ الكلام بأنه الـ   إنسانُ كالإيمان بالعنقاء؟

تساؤل يحمل في طيّاته جوابه المتشائم، ثم يعزّي نفسه بالصبر إلى أن يلقى أحبته الذين هم على شاكلته، زاهدون بالحياة الدنيا، بعيدون عن الأوهام والغوغاء:

أنا صابرٌ حتى يعود أحبتي   من زحمة الأوهام والغوغاء

ويسترسل في أبيات لاحقة في الحديث عن غربته التي ارتضاها لنفسه، وعزلته الفردية التي لا تؤنسه فيها إلا القصيدةُ، وإشراقاتُ الجمال الروحي، مستعذباً النزيف، منتشياً بالرقص وحده فوق القمّة العذراء على أنغام نايات الشقاء:

في خِلعة الأ   ض داد عانيتُ ال هـ وى

فلمَنْ تبثّ شجونَها ورقائي

تشدو بأقمار النزيف وتنتشي

بالرقص فوق القمة العذراء

منْ لي وقد هوّمتُ في قلقي البع   .

يد على الدمى بعباءتي الخضراء؟

ما عادني إلا القصيدة عُلّقت
ناياتها في عنفوان شقائي

وكأنّي به ذلك الصوفي الذي عاف الدنيا، واستمسك بعروة الجمال، متلفّعاً بعباءته الخضراء (لا تخفى دلالة العباءة الخضراء على الانتماء)، مستبطناً حقيقة الدنيا كبهرج زائف، غير ضنينٍ بالموعظة على ذوي النظر الكليل الذين لا يأخذون العِبر مِن تقلّب الطبيعة في أحوالها، فبعد النضارة واليناعة يهلّ الخريف الكهلُ بأوراقه الصفر، ويحكي دمعُ الشتاء تغريبةَ الأنواء:

يا شارداً خلف المنى مَنْ للخريـ
ـفِ الكهل في أوراقه الصفراء

هلاّ لمستَ بشجوه سرّ الحيـا
ة وضحكةَ المجهول للعلماء

ورثيتَ في دمع الشتاء حكاية الـ
أطلال في تغريبة الأنـواء

ما أوجعَ الإنسان يمضي زائفاً

أو نازفاً في الخرقة الخرقاء!

إنه ينأى بنفسه عن مصير المَجزيّين بما كسبتْ أيديهم، ضحايا الغنى الزائف، أو الفقر النازف، قانعاً بأن يكون حارساً للأحزان في صومعة الجمال المتشوّف للنائي:

وكأنني حارسُ الأحزان في
شوق المعنّى للجميل النائي

حسبي تقرّيت الجمال بعالم
فتح النوافذ للمشوق الرائي

ومع هذا يصلّي من أجل أرواحهم المعذّبة، ويهدهد لوعاتهم بعد أن شاركهم قدر التعاسة (حراسة الأحزان) إلى أن مضوا إلى أقدارهم المجهولة، وظلّ وحيداً، غرَضاً للأنواء، تمثالاً للوفاء بما يعتقد:

يا للتفرّد في الحنين النائـي
وأنا أهدهد لـوعة التعساء

شاركتهم قدر التعاسة واكتويـ
ـتُ بنار تلك الدمعة الخرساء
ومضوا مع المجهول من أقدارهم
وبقيتُ في الأنواء نصب وفائي

غير أن هذه المسحة الصوفية المستسلمة لقدر الأحزان، المتفردة في الحنين للمُثُل، المتقرّية للجمال أنّى كان، اللابسة خِلعة الأضداد في معاناة الهوى، تنتفض في ثورة مفاجئة على الواقع؛ لتهجوّ الوجوه المقنّعة، وترثيَ الأمةَ المطحونة ببلاغة الخطباء في الزمن العجين، وتجعل الشهادةَ قيمةً عليا، تتجسّد في شعب محاصَر، أو فدائي شهيد هو المتصوّفِ الحقيقي الذي لم تقتل الأيامُ فيه حسّه المتعالي على السراء والضراء:

قرنٌ من الزمن العجين وأمّة
مطحونة ببلاغة الخطباء

سقط القناعُ عن الوجوه فما يقو
لُ مهرّج في سوقه السوداء

ما زال في الشهداء منّا شاهدٌ
في ثوب كلّ محاصَر وفدائي

لم تقتل الأيّام فيه حسّه الـ
ـعالي على السرّاء والضرّاء

في ختام القصيدة يتحوّل الشهيد إلى (حلاج) عربي، يُهيب بالهوامّ أن يسيروا وراءه على دروب النضال، وقد تهيأ، ونذر نفسه لأمته العَرباء:

ويقول: هئت لصيحتي الزهراء
ويقول: هئت لأمتي العرباء

هكذا تكتمل الرؤيا في بعديها الفردي والجماعي، وتتحوّل المواجيد الذاتية الصادقة، المضادّة للزائف، والدونيّ، والزائل، إلى رسالة ثورية تبحث عن تحققها في عالم الواقع بأدوات الشهادة والفداء.

لا أدري إن كانت أنفاس الصوفية التي تضوعت في ثنايا القصيدة قبل أن تتحول إلى خطابها الثوريّ المعلَن، قد أصابها البُهر والإعياء؛ فعدلت بالنصّ عن مياسمه الفنية، المرتكزة على الإيحاء، واللامباشرة، وحملِ المتلقّي على

التأويل، واستلالِ المعاني الضمنية من المعنى الظاهري، أقول: عدلت بهذه الطوابع الفنية الأصيلة إلى المباشرة، والتقريرية، والألفاظ الأحادية الدلالة، بل المستهلَكة من كثرة الاستخدام. إن التوسّل بقيمة الشهادة كقيمةٍ عليا لإضفاء النبل على المقاصد، قد لا يسمو بالقصيدة جمالياً، إن لم تكن قوادمُ أجنحتها متسقةً فنياً مع خوافيها، وسائر ريشها، فقبل أن تنعطف القصيدة انعطافتها النثرية هذه، كانت تحلّق في أجواء الرمز المكتنز، والصورة المفعمة بالخيال، والمفردة المفتوحة الدلالة، بغنائيةٍ آسرة، قابسة من وهج الصوفية: التجربةَ، والمعاناةَ، ورمزيةَ العبارة، فإذا بها تنحدر، على المستوى الفني لا القيمي، إلى المباشرة والتقريرية، في حديثٍ عن الشهادة والشهيد، لم تمهّد له – في رأيي – دراميّةٌ تتصاعد في صراع نفسي، مبنيّ على التضاد، يتجاوز بالنص حدود الزمان والمكان. لقد جاء هذا الحديث مقحَماً على وحدة القصيدة العضوية، وكأنه من قصيدة أخرى. اقرأ معي هذين البيتين اللذين استهلّ الشاعر بهما تناولَه لموضوع الشهادة:

قرنٌ من الزمن العجين وأمّة
مطحونة ببلاغة الخطباء

سقط القناعُ عن الوجوه فما يقو
لُ مهرّج في سوقه السوداء

ألا ترى أنهما من الشعر السياسي البَحت الذي اشتهرت به بعض قصائد نزار قباني السياسية؟ بل إن ألفاظهما ممّا تعاوره معجمُ نزار اللغوي (الزمن العجين، بلاغة الخطباء سقوط القناع عن الوجوه، التهريج). وعلى الرغم من إضفاء الشاعر فيما تلا من أبيات صفاتِ الصوفيّ على الشهيد، وإلباسه خرقةَ الشرفاء، ونحلِه اسم الحلاج، كلونٍ من الاتّساق مع أجواء النص الصوفية، إلاّ أن ذلك جاء في صورة خطابية، تقريرية، مباشرة مغايرة فنياً لنسق القصيدة ككل:

وهو الذي إمّا تقدّم واثقاً
من نفسه في زحمة الأعداء

يمشي على هام النوائب هازئاً
من حكمة الجبناء والفرقاء

وأراه في الميدان حلاّج العرو

بـة صاح: يا دنيا الـهوام ورائـي

أبيات تذكّرنا بالشعر القومي المناضل الذي _ على عظمته _ يبدو غريباً عن أجواء القصيدة منتمياً في خطابه اللغوي إلى نصٍ آخر. وبعدُ: أُراني، وأنا أتسقّط موضع العثرة في هذا النص الجميل، كنت متمثّلاً قول الشاعر الإنكليزي (كولردج): "إن الذي يقول لي: إن هناك عيوباً في عمل أدبي جيد، لا يخبرني إلا بشيء هو عندي موضع التسليم، أمّا الذي يبيّن لي نواحي الجمال في عمل أصيل، فإنه يقدم لي معلومات مفيدة حقاً".

<u>رحلة (حارثة) المعرفية</u>

<u>في قصيدة (لا تنتمي إلا إليك) ل محمد بشير دحدوح</u>

لا تنتمي إلا إليك.... فلا تؤافك أصغريك

فخزائن الأسماء مترعة.. ومشرعة عليك

يا حارثة

بهذا الأسطر الشعرية الملغزة يستهل (بشير دحدوح) قصيدته التي نسجها على غرار قصص الأنبياء (عليهم السلام)، وراح يسرد سيرتهم، بلون من التأويل ، على أنها أطوار المعرفة البشرية التي ترتقي من نبي إلى آخر حتى تكتمل مع آخر لأنبياء محمد (عليه الصلاة والسلام) في صورة النبي الخاتم، والرسالة الجامعة المبلَّغة إلى الناس كافة. وقد استعار الشاعر قناعاً لحمل أفكاره ورؤيته شخصيةَ الصحابي الجليل (حارثة) التي تروي السنّةُ المطهّرة أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قال له ذات يوم: "كيف أصبحت يا حارثة؟" فقال بما معناه: أصبحت أرى رأي العين موقعي في الجنة بين أهلها أخرف من ثمارها، وأرى مواقع أهل النار، وهم يصطلون بنارها، (أي أصبح من شدة إيمانه

وتقواه كأنما كُشفت له حجب الغيب)، فقال له الرسول (عليه الصلاة والسلام): "قد عرفتَ فالزم". والشاعر يبتدئ القصيدة بنهي (حارثة) عن مؤافكة أصغريه : (لا تؤافك أصغريك) متناصاً مع المثل العربي الشهير " إنّما المرء بأصغريه: لسانه وقلبه" فاللسان والقلب هما أداتا المعرفة الإنسانية باشتمالها على النظرية والتطبيق، على القول والعمل، و(حارثة) هو النموذج الدرامي المفترَض، والقناع المواتي للإنسان المطلق في رحلته الإيمانية المعرفية من مبتدأ الخلق والتكوين إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، والذي سيكون المعادل الموضوعي لنقل الدلالة الشعرية من المخبوء إلى الظاهر، من المجرد الذهني إلى المشخَّص الحسي. والقصيدة كلها قائمة على بناء ميتانصي، توظّف قصص القرآن الكريم والسيرة النبوية دون أن تشير إليها صراحة. ويتراءى لنا البعد الدرامي المستند إلى الصراع النفسي داخل شخصية القناع (حارثة) في عبارة (لا تؤافك أصغريك)، ومع ما في لفظة (لا تؤافك) من قسوة؛ إذ إن من معاني الإفك الكذب، غير أنها تشي بحالة الصراع في نفس

الشاعر المستتِر خلف القناع، والذي يكابد رحلة الوصول إلى المعرفة الحقيقية المفضية إلى سلوك الطريق المستقيم. ولكنّ (تؤافك) صيغةٌ تدلّ على المشاركة، فهل من المعقول أن يشارك اللسان والقلب صاحبهما في الإفك وهما وسيلتاه إلى اكتشاف الحقيقة؟ ذاك ممكن إذا أوّلنا (تؤافك) ب (تجادل)، ولا سيما أن فعل (أفَك) لم يرد استخدامه في العربية مزيداً بصيغة (تآفك) الدالة على المشاركة؛ ممّا يعني أن المقصود بالمؤافكة هو الجدلية القائمة على التأثير المتبادل كمنهج للمعرفة، ولكيلا نحمّل اللغة فوق طاقتها، ونخلّ بعلاقة الدالّ والمدلول في بعدها الحقيقي، أرى مِن الأولى استبدال (لا تجادل) ب (لا تؤافك) التي استهوت الشاعر بما تحدثه من موسيقا داخلية تقوم على توالي حرف الكاف في سطر شعري يتكرّر كلازمة موسيقية في النص كله. تبدأ رحلة (حارثة) المعرفية في المقطع الأول مع آدم (عليه السلام) حين علّمه المولى (عزّ وجلّ) أسماء المفاهيم كلّها:

لا تنتمي إلا إليك.... فلا تؤافك أصغريك

فخزائن الأسماء مترعةٌ.... ومشرعةٌ عليك
يا حارثة... يا لازباً صلصالُه المفتون من حمأ

لكنّ الشاعر لا يشير إلى ملمح معرفي عانى (آدم) في الوصول إليه، وإنما يورد إشاراتٍ على سبيل التناصّ تتعلّق بتعلّمه الأسماء من الله (عزّ وجلّ)، كما سيفعل مع الأنبياء الذين سيعرض لقصصهم في القصيدة على سبيل التناصّ أيضاً ومنهم أنبياء الرسالات التوحيدية الكبرى (موسى وعيسى ومحمد)، وأصحاب التأثيرات المصيرية في حياة البشرية (نوح وإبراهيم) عليهم جميعاً أفضل الصلاة والتسليم. وتأتي الإحالات إلى الأحداث الماضية في صورة أفعال مضارعة (تقطر، تخمش، تقذفه، تسمع) لتبرزها كأنها تحصل توّاً، وتترك للقارئ ردّها إلى مرموزاتها في النصوص النقلية من القرآن والسنة ف(القطة العمياء التي تقطر من عيون الكِبر) و (لم تسمع إلى أمر السجود) تُحيل المتلقي إلى (إبليس) المتمرّد، وعصيانه أمر المولى (عزّ وجلّ) بالسجود لآدم. وتبدو بعض الصور منسوجةً من عناصر متنافرة دون أن يكون لها دورٌ في بناء مشاهد الدرامية

المتصاعدة التي يُسهم كلُّ مشهد منها بتأجيج الشوق الكينوني في نفس (حارثة) وصولاً إلى المعرفة النهائية، كصورة الضوء الذي تقطّع في بساط الليل، والقطة العمياء التي تخمش في جبين الآنفات في المقطع الأول.

لا تنتمي إلا إليك... فلا تؤافك أصغريك
واصنع بعين الله فلكاً واحترسْ من فتنتيك

بهذه اللازمة ينتقل المقطع الثاني إلى (نوح) قي الفلك الذي حمل فيه من كلّ المخلوقات زوجين اثنين لتبدأ بهما الحياة من جديد، ويتكاثر النسل. والشاعر هنا ينهي ثنائية الفكرة والصورة ليعبّر بالصورة وحدها عن تجربته الشعورية، أو تجربة (حارثة) القناع:

واسلكْ دروب الموج
عبر مسارب الضوء الذي يحيي الموات
ويبرئ الخطوات من عرَج

فالصورة التي تحتوي ثنائيات الدال والمدلول، الإحساس والإيقاع، الذات والموضوع هي بؤرة التجربة الشعرية والشعورية، وحاملة الرؤيا في القصيدة التي حلّتْ محلّ

الوحدات الفكرية في القصيدة التقليديّة، وجعلتْ مكوّنات النص الشعري الأخرى من عاطفة وإحساس وإيقاع تنصهر كلُّها في مَحرق الصورة الفنية. إنّ من أجلى سمات الصورة الفنية في قصيدة الحداثة: الحسية والتكثيف والابتكار، كما يذهب إلى ذلك دارسو الشعر الحديث، والصورُ الحسية في القصيدة أظهرُ ما تكون في مقاطع القصيدة التي يشكل كلُّ مقطع منها مرحلةً في التخلّق المعرفي الذي يَنشده (حارثة) وهو يتمثل تجارب الأنبياء (عليهم السلام)، والثنائياتُ اللغوية عبر سياقاتها، إضافةً إلى التناص، تسهمُ في تكوين فائض الدلالة، وتعدديةِ التأويل عند المتلقي، مثل (دروب الموج)، (لعثمة السديم)، (ضرع التفكر)، (جناح الليل)، معتمدةً أحياناً على تراسل الحواس من أجل زيادة وتيرة الإحساس وتعميقه، والوصول إلى حالةٍ قصوى من التشبّع الحسيّ بالموجودات، والتعبير عن الموقف من جوانبه كافة.

لا تنتمي إلا إليك... فلا تؤافك أصغريك
وارفع قواعد فجرك الأرقى بهمّة ساعديك

يبدأ المقطع الثالث باللازمة نفسها، ويحيل السطر الثاني إلى قصة إبراهيم (عليه السلام) أبي الأنبياء إذ يرفع القواعد من البيت الحرام. وحين يحتلب (حارثة) الحقّ من ضرع التفكر متقمّصاً تجربة إبراهيم (عليه السلام) في رحلته من الشك إلى اليقين كتجربة إنسانية تتكرّر في كلّ مكان وزمان، وتصبح ثواني حياته عامرةً بالإيمان المطلق (الثواني قطفها دان)، تمسي شكواه من فراغ اللحظات التي ينعدمُ فيها الفكر والإيمان لا قيمة لها ك(لعثمة السديم)، فاللعثمة حركة متعثّرة، والسديم رؤية ضبابية، والتضايف بينهما يعمّق الإحساس باللاقيمة، واللاجدوى.

يا حارثة

من جذوةٍ ضحكتْ هناك

تلمّس النور الذي يغدو عصا

شقّت مداميك الشقاق

أنحن بحاجة مع هذا المقطع للبرهنة على المرحلة الجديدة للتخلّق المعرفي لدى (حارثة)، وقد كفتنا الجذوةُ التي ضحكت، والنورُ الذي غدا عصا، مؤونةَ ذلك، إنها رسالة

موسى (عليه السلام) وبدؤها من جذوة ضحكت في طور سيناء، ومعجزتها في تلك العصا التي شقّت مداميك الشقاق، والصورة هي التي ترسم معالم التجربة أيضاً متّسقةً مع الإيقاع والموسيقا الداخلية. أنصتْ معي إلى سرعة الإيقاع في تفعيلات (من جذوة ضحكت) المتطابقة مع حيوية الصورة في ضحك الجذوة، ثم لاحظْ تكرار حرف القاف في (شقّت مداميك الشقاق) وما يُشيعه بالاشتراك مع الكاف من موسيقا عنيفة تنسجم وصورةَ العصا التي تقرع خصوم الدعوة ومنكروها بالمعجزة الإلهية عندما تتحوّل إلى أفعى تلقف ما صنعوا من أباطيل:

هذا دبيبكَ مسمعاً أنياب أفعى

تلقف العثرات.. ثم تمجّها

إنّ صورة الأفعى وهي تلقف العثرات ثم تمجّها صورةٌ مبتَكرة؛ إذ لم تتناص مع الصورة القرآنية فحسب، بل أضافت شيئاً جديداً إليها (مجّ العثرات) يمتصّ الصورةَ، ثم يعيد إنتاجها تخييلياً للتعبير عن النتن والخبث في المادة الملفوفة؛ فلا تقبل هضمها معدة الأفعى، بل تلفظها باستكراه وقرف.

وتترسّخ المواءمةُ بين الإيقاع والصورة كمَناطَيْن للجمالية والشعرية في القصيدة الحداثية بطريقة التضادّ مرة، والتوافقِ أخرى:

وعناكبٍ نسجت بعين الليل هيكلها

وساخت في التدلّي لاجتراح الوهم عمراً أعرجاً

يجني الغرق

فالإيقاع في السطر الأول سريعٌ يؤديه توالي حركات (متفاعلن)، وهو يتضادّ مع الصورة الهادئة الوانية التي توحي بها عبارةُ (نسجت بعين الليل). لكنه يتواءم معها بطئاً في عبارة (ساختْ في التدلّي) حيث تُنتج حروفُ المدّ إيقاعاً بطيئاً مطابقاً لصورة الامتداد والتراخي المتمثّلة في نسيج العنكبوت. وتأتي صورةُ العمر الأعرج لتوحي ببطء الحركة من جديد منسجمةً مع بطء الإيقاع الناتج عن توالي حروفٍ من مخرج واحد (الهمزة والعين) يعوّق الانسيابية في النطق.

يا حارثة

افتح حقولك

مثل مائدة السماء

على القطا وعلى النسور
واجعل لريشك مقلة
أخرى تدور
يحيل المقطع الآنف الذكر إلى تجربة (حارثة) الجديدة مع رسالة عيسى (عليه السلام)، فتقدَّم التجربةُ في صورةٍ ذات نسقٍ اجتماعي يكشف عن طبيعة الرسالة الجديدة كرسالة قائمةٍ على المحبة والتسامح، فمائدة السماء (في تناصّها مع المائدة التي أنزلها الله على عيسى) مفتوحةٌ للقطا والنسور، للضعفاء والأقوياء على حدّ سواء، وتُقدَّم التجربةُ نفسُها في صورةٍ ذات نسقٍ نفسيٍّ يكشف عن طبيعة صاحب الرسالة التي تتّسم بالريث، والوداعة، والصبر، والتضحية:
أدخلْ على مشكاتك البيضاءِ
لوناً آخراً ثم انتظرْ
فإذا تبارقت النفوس فذاكها
أو كانت الأخرى فعاود
مرةً حبلى بأسفار المحبة والحياة

فعيسى (عليه السلام) قد أضاف إلى التوراة لوناً آخر تجلّى في الإنجيل أو العهد الجديد، هو ذلك الحبّ والتسامح الذي يدعُ النفوس تتبارق، فإن لم تفعل عاودَ المسيحُ هدايتها، أو عاود الظهورَ في آخر الدنيا لهدايتها. لقد آن االأوان بعد هذا السفر المضني أن تصل رحلةُ (حارثة) إلى نهايتها، وتتّجه تجربتُه إلى الاكتمال. غير أن الراوي يودّ أن يقوم بدور الناصح الأمين ل(حارثة) قبل أن يخوض المخاضَ الأخير، وهو، كعادته، يتوسّل بالصورة كإطار للتفكير والتعبير بآن:

ما كلٌّ شيء أسمرٍ قمحٌ
ولا ليلٌ يلفّ عباءة بيضاء من خيط التهجّد
صبحه صدقٌ
ولا حضنٌ تهيّأ للّقاء مودة

فالليل الذي يلفّ عباءة بيضاء من خيط التهجّد، إشارةٌ إلى الليالي التي كان محمد (عليه الصلاة والسلام) يقضيها متحنّثاً في غار حراء قبل نزول الوحي، وصدقُ الصبح يتناصّ مع ما ورد في السنة الشريفة عن صدق رؤياه

(عليه الصلاة والسلام) التي كانت مثلَ فلق الصبح. ويكتفي هذا المقطع بلقطة سريعة تلخّص رسالة محمد (عليه الصلاة والسلام) من خلال السطر الشعري التالي:

قم باسمك الرحمن عفواً... واستقم

وهذا السطر يتناصّ مع الحديث الشريف التالي: "قل آمنتُ بالله ثم استقم". ثم تنتهي القصيدة بالأسطر التالية التي تومئ إلى انتهاء مسيرة (حارثة)، ووصولها حدّ الكمال مع الرسالة الخاتمة:

يا حارثة
غنيتْ يمينُك فانطلق
سيراً على حدّ التمام
تهادياً نحو الكمال

وهكذا يأتي المقطع الأخير معتمداً على جملة من النصائح تختصر الطريق على (حارثة) في المجاهدة الذاتية أو التجربة؛ وصولاً إلى لمعرفة الشافية، ولكنها لا تشفي الغليل في تعرّف ماهية رسالة محمد (عليه الصلاة والسلام) كرسالة خاتمة للناس كافّة، اللهمّ إلا في تلك الإشارة المقتضبة (قمْ

باسمك الرحمن عفواً واستقم). وأعتقد أن القصيدة هنا قد توقّفتْ عن التصاعد الدرامي الذي كانت محافظة عليه. يضاف إلى ذلك تشظّي بعض العلامات في الدلالة على مدلولاتها في المقطع نفسه، فإذا كان معقولاً (ألا يكون كل شيء أسمر قمحاً ولا ليلاً) وذلك بجامع المشابهة بين السمرة والقمح والليل، فما وجهُ الشبه بين السمرةِ والحِضن (ولا حضنٌ تهيّأ للّقاء مودةً)؟ إنّ هذا الاستدراك لا ينفي أن الصورة اتّكأت على ثنائيات أكسبتها ماهيّة الشعرية التي هي من طوابع الصورة الفنية الحداثية من مثل: (أشعلْ سراجك وانطفئ)، (وتر المحال)، (ثوانياً تهب الخلود). ولعلّنا نتساءل بعد هذا كلّه: ما الرؤيا التي تضمّنتها القصيدة؟ أهي إعادة سرد قصص الأنبياء شعراً؟ أم إنّ وراء الأكَمة ما وراءها؟ أعتقد، وبحسب قراءتي المحتملة، أنّ رؤيا القصيدة تتجلّى في استلهام جوهر الرسالات السماوية كافّةً في الدعوة إلى عبادة الله الواحد الأحد، والتآخي بين البشر وهي دعوة قديمة تتجدّدُ كلما عصفتْ بالبشرية عصبياتٌ دينية أو مذهبية ما أنزل الله بها من سلطان، كما تتجلّى في

التنويه بأهمية (الأبستيمولوجيا) أي علم المعرفة كسلوك إنساني حضاري يقوم مقام (الأيديولوجيا) المتعصّبة للرأي الواحد في تعرّف الماضي، والحاضر، واستشراف المستقبل. ودليلي على ذلك من القصيدة نفسها، فحارثة المستعار كقناع للإنسان في رحلته عبر الزمان طلباً للهداية، هو الذي قال له محمد (عليه الصلاة والسلام): "عرفت فالزم"، وقامت القصيدة بمحاولتها التخييلية الناجحة لتأويل تلك المعرفة على أنها تعرّف إلى ماهية رسالات الأنبياء (عليهم السلام) الموحّدة في جدلها مع الباطل، وانتصارها عليه. ثمّ إنّ تكرار اللازمة (لا تنتمي إلا إليك.. فلا تؤافك أصغريك) في كلّ مطلع يومئ إلى مرحلة من مراحل الرسالات السماوية، هو تأكيد على المنبع الواحد لها، وعلى أنّ (حارثة) هو المنتمي إليها جميعاً، ولا تكتمل معرفته حقاً وفعلاً إلا باستيعاب مضامينها، والإيمان بأنبيائها كلّهم بلا استثناء ولا تفريق. وأعتقد أن هذا التأويل ينسجم مع منطوق القرآن الكريم ومفهومه. أخيراً ربّما كانت هذه القراءة محفّزةً لقراءات أُخَر تتقاطع معها أو تتعارض ولكنها تغنيها بلا شك. وعلى

العموم فإنّ ما امتازت به القصيدة من سماتٍ فنية تجلّت في العمق الفلسفي، والرؤيا، والتوسّل بالصورة الفنية كبنية متحركة على مدى القصيدة، واجتراح المفردات والثنائيات اللفظية، وفي الإيقاع المبني بشكل أساسي على الموسيقا الداخلية، كفيلٌ بأن يضعها في مرتبة متقدمة من شعر النابغة الرندي، وهو اللقب اشتهر به الشاعر (بشير دحدوح)، ويضعها على مسار القصيدة الحداثية عموماً.

قيمٌ إنسانيةٌ خالدة

في كتاب (مختارات من الشعر الصيني القديم)

عن الهيئة العامة السورية للكتاب صدرت (مختارات من الشعر الصيني القديم) مترجمةً عن الروسية بقلم الدكتور فؤاد مرعي. وورد في التقديم الذي أعده الدكتور سعد الدين كليب أن ترجمة الشعر تُعد مغامرة؛ لأنها تطوّح بالشكل الشعري المنسوج باللغة القومية، ومع ذلك فقد استباحها فلاسفة كبار مثل الفيلسوف الألماني (هيجل) حيث إنّ الترجمة هي ترجمة لروح الشعر وليست لشكله الفني، وروحُ الشعر تجربة إنسانية عامة تشترك فيها البشرية جمعاء. ففي كل قصيدة ثمة طبقتان: عليا وسفلى. أما العليا فهي اللغة التي صيغت بها القصيدة، وتعدّ ترجمتُها خيانةً للأصل مهما كانت دقيقة؛ وذلك لخصوصية اللغة الشعرية، وأما السفلى فهي التجربة الروحية الإنسانية التي أوحت بها، وهي قاسمٌ مشترك بين الناس في كل مكان وزمان، ومناطُ التواصل والحساسية بين المرسل والمتلقي. ضمّت المختارات قصائد تعود إلى المرحلة الشفوية الفردية والجماعية، مِن حضارة الصين العظيمة، وهي مرحلة تعود إلى ما قبل الميلاد

بثلاثة آلاف سنة تقريباً، امتازت هذه القصائد بالعفوية والبكارة، والانطلاق مِن مواقف النفس الشاعرة في تعاملها المباشر مع الأشياء والحياة، والتعبير عنها بصدق عاطفي، بعيداً عن طلاء اللغة المتكلّفة، أو الزخرفة اللفظية التي تَذهب برُواء الحقيقة وحسيتها، وحرارة الوجدان الملتبس بها. وهو ما تعمّدت الترجمةُ أن تتغيّاه، باصطناع لغةٍ سلسة، جمع فيها الدكتور فؤاد مرعي بين البساطة والعمق والشاعرية، وحاول أن يكون أميناً للبنية العميقة، أو التجربة الروحية والجمالية التي انبثقت عنها تلك الأغاني /القصائد. تنقسم الأشعار إلى قسمين رئيسين هما: القصائد وتدعى (فو)، والأغاني وتدعى (غيشي). أما النوع الأول فهو أشبه بنثر مسجوع يمثّل مرحلة انتقالية بين الشعر والنثر، وأما القسم الثاني فهو أغانٍ وأناشيد موقّعَة، تُمثل مرحلة متقدمة في الفن الشعري. وقد جمع تلك الأشعارَ المؤرخ الصيني (بان غو) في القرن الأول قبل الميلاد؛ لتغدو نصوصاً مدوّنة، تقرؤها الأجيال جيلاً بعد جيل. والملاحظ أن الكونفوشوسيين عُنوا أيما عناية بالأغاني والأناشيد، وأضافوا إليها تعليقاتهم، فأوّلوها تأويلات ربما ابتعدت عن معانيها البِكر في الحب، والكره، والخوف، ومناجاة الطبيعة. لقد عبّر الشاعر الصيني القدم عن أحاسيسه، ومشاعره

الذاتية والجماعية في صورة مباشرة، وبطريق التخييل، مولياً الرموزَ في شعره مسافةً كافية، تَقيه بطشَ الذين يملكون قدرة التحكم في مصيره، لاجئاً إلى الطبيعة كملاذٍ آمن، يتفيأ ظلالها، ويرضي في تغنّيه بها حاسةَ الجمال المركوزة في النفس البشرية.

حظيت المرأةُ في الشعر الصيني بمساحة كبيرة؛ لأنها المهمازَ الباعث على النظم والغناء، فكانت الحبيبةَ، والزوجة، والفردوس المفقود الذي يحنّ إليه الرجل الغائب، ويخشى ألا يعود إليه. وتحدّثت بعضُ القصائد بلسان المرأة، مصورةً معاناتها وشكواها بطريقة تنمّ عن رقة المواجيد، وخفوتها الحزين، نأياً بها عن ضجيج الشكوى الذي يفسد القصيدة ويحيلها إلى صرخات بدائية، لا تلائم القلق الروحي النبيل، المؤثِر للصمت الجليل. ففي قصيدة (نشيد الزوجة المهجورة) تُوجّه الزوجةُ الأولى رسالة عتب وشكوى إلى زوجها الذي انصرف عنها إلى زوجة ثانية عندما اغتنى وأيسر فتقول:

ما من أحد يرغب في شرائي الآن
لقد فرحتَ بي حين كنتَ فقيراً
وعانيتُ ما عانيت معك أعواماً متتالية
تذكّر أنّي قبل بضع سنوات

كنتُ متعتك الوحيدة في هذه الحياة
وحين شرعتْ أمورك تسير نحو النجاح
صرتُ في نظرك سمّاً قاتلاً

انظر إلى هذه النغمة الأسيانة في صوت امرأة تَفصلنا عنها آلاف السنين، ألا تعتقد أنك تسمع صداها اليوم في حناجر كثير من النساء؟

وفي قصيدة أخرى بعنوان (سيدي) تناجي امرأة أخرى زوجَها الغائب في ساحات القتال، في حرب لا يعرف كلاهما سبباً لها أو معنى، فتقول:

منذ ذلك الزمن حين غادرتَ نحو الشرق
جفّ شعري كإكليل ورد ذابل
لمن أمشّط شعري الآن
وأيّ بلسم يستطيع الآن شفائي؟

ويبلغ تصويرُها لمعاناتها الذروةَ في هذا البيت الذي يتكرر في القصيدة غير مرة:

سيدي، ما أشدّ جفافي شوقاً إليك!

ولا يقلّ عن هذا التصوير براعةً ومرارة تلك الأبياتُ التي تمتدح فيها شجاعة زوجها بطريقة هي في رأيي أقرب إلى الهجاء المبطن، إذ ما جدوى شجاعةٍ لا تجني المرأة منها إلا الجفاف والذبول والوسادة الخالية؟

سيدي، أنت أشجع الناس في القتال
أنت تضرب بسيفك في كل اتجاه
أنت قائد عظيم تسير في المقدمة، ويسير خلفك القادة والجنود.

وفي قصيدة ثالثة تشعّ بعواطف الحب المتسربل بالكنايات الموحية عنوانها (تشجون، لا تأت إلى قريتنا) تتوزع الحبيبة بين مشاعر الخشية على حبيبها، والرغبة في لقائه، وتكررُ اسمَه (تشجون) تلذذاً وتحبباً على مدار القصيدة، فتنهاه عن المجيء إلى قريتها، وتحطيمِ أشجار الصفصاف، والصندل، والتوت في حديقتها، والتعرّضِ لغضب والديها وإخوتها؛ لتضفي على القصيدة جواً رومانسياً، مشبعاً بروح المغامرة التي يستهين بمخاطرها العشاقُ، وهو ما نجد له نظائر في تراث الشعوب جميعها، ويُكسبُ القصيدة مسحةً من الخلود. والملاحظ أن ثمة لازمةً تتكرّر في القصيدة، وفي جميع القصائد المختارة تقريباً لتلائم طبيعة الغناء الذي ينتظم هذه الأناشيد، وتكونَ بمثابة لحظة الكثافة الشعورية والتصعيد الدرامي، كما هو الحال في الموشحات، والأزجال الأندلسية.

لا تخلو بعض قصائد المختارات من مقطوعاتٍ تصوّر المظالم الطبقية التي كانت سائدة في تلك المرحلة مِن حياة

الصين، واتّسمت بسيطرة النظام الإقطاعي المستند إلى سلطة النبلاء السياسية والاقتصادية، ففي قصيدة بعنوان (أيتها الفئران) لا يَعدم الشاعر وسيلةً يعبّر من خلالها عن سُخط الشعب على جلاديه، وناهبي أرزاقه، فيستعير رمز الفئران للدلالة على أولئك الأوغاد الذين يأكلون أتعاب الفلاحين، كما تفعل الفئران الخبيثة حين تجتاح الحقول:

أيتها الفئران لا تأكلي قمحنا
أنتِ تأكلين قمحنا منذ ثلاثة أعوام
آثمٌ هذا الشرَه أيتها الفئران
لم يبقَ لنا غير حلّ واحد
إذا كنا محرومين هنا من السعادة
فهي موجودة في بلاد أخرى بعيدة

إنّ الحل الطبيعي في ذلك الزمن الذي لم يعرف الانتفاضات الاجتماعية، وإن شهد التململ في النفوس، هو الرحيل، وترك الأرض بما عليها للفئران الغاشمة، فالثورة لم تكن مشروعة في نظام يكاد يؤلّه أسيادَه إلى درجة أن يفرض على الفرسان الذين يعملون في خدمة الحاكم، أن يدفنوا أنفسهم إذا توفي وهم على قيد الحياة، ففي قصيدة بعنوان (العصافير ترفرف) يروعك التصوير الرهيب لموت الفرسان

موتاً تراجيدياً لا في ساحة القتال كما هو منتظَر، وإنما على مذبح الوفاء للحاكم الذي قضى نحبه:

من يرافق الحاكمَ في رحلته الأخيرة؟
تشجن- خو ذو الشرف الناصع أبداً
وحده كان يعادل مئة مقاتل في المعركة
لكنه نفسَه يرتجف خوفاً أمام القبر
أيتها السماء الزرقاء إنّ قانونك صارم
نحن ندفن شجعاننا أحياء
والقبر لم يشبع حتى الآن

لقد قدم الشعر تسويغاً ميتافيزيقياً للتقاليد التي تقضي بدفن الفرسان أنفسَهم أحياء، وذلك حين جعلها قانوناً سماوياً صارماً، لكنّه، بما يملك من خاصية الحدس والتنبؤ، كان يخمّر في النفوس المقموعة نزعةَ التمرد على اللامنطقي واللاطبيعي مِن الأعراف والقوانين، فكأنه يمهّد للثورة في المستقبل. وإذا كان التعبير عن عواطف الجماعة وأفكارها قد استغرق الجزء الأكبر من المختارات، فإن العاطفة الفردية الإنسانية استأثرت بأجمل قصائدها. وهل هناك أجملُ من قصائد الشكوى وتمجيد الألم، تَصدر عن نفسٍ شاعرة تضيق بالمنافقين والحساد، وتُصرّ على التمسك بالمثل العليا، ولو تنكّر لها الدهرُ، أو سامها أبناؤه الخسف؟ إنّ ما يتعرض له

النابهون والمتميزون – ولا سيما إذا كانوا مقربين للحاكم– من كيدِ الكائدين، وقلبِ الحاكم لهم ظهرَ المِجنّ، قضيةٌ قديمة، ولا نبعد إذا قلنا إن آداب الأمم جميعاً تحفل بنصوص رائعة في هذا الغرض، ولدينا من شعر أبي الطيب المتنبي خير شاهد على ما نقول. في قصيدة تحمل عنواناً فاقعَ الدلالة على وحدة الإنسان وغربته: (في عناق الحجر) نقف على شيء من هذه المعاني الخالدة في سِفر الشعر؛ لنتعلّم أن قدَر الرجل الشريف أن يعيش وحيداً هانئاً بعزلته الاختيارية، رغم أن الأغبياء يظنونه غبياً، والعاجزين عن الإبصار يحسبونه أعمى، وهو الحادّ البصر والبصيرة مثل (لي لو إي):

حين يعيش الحكيم في عزلة
يسميه العميان غبياً
وحين ضيّق لي لو إي عينيه
عَدّه من لا يملكون البصيرة أعمى
ومثلهم أولئك الذين يرون البياض سواداً
ومن يظنون أن الفينيق حبيسٌ في قفص
وأن الدجاج يحلّق في السماء

ويتساءل الشاعر لماذا لا يُنجب العالَمُ إلا القليلَ من الحكماء، وحين لا يأتيه صوت، أو خبر من الماضي البعيد، يقرر الرحيل متحملاً الأذى، مخلصاً في أداء واجبه:

أرحل غير عابئ بالهدايا والأعطيات
إنها رحلتي الأخيرة في ضوء الشمس الغاربة
أحزاني وآلامي تنهمر كالسيل
وأنا أقترب بسرعة من حافة الموت

ونريد أن نختم هذه القراءة باقتباسٍ من قصيدة (الريح) جاءت الترجمةُ لها في المختارات نثريةَ الطابع، وفيها تجلّت قدرة الشاعر الصيني القديم على تسخير الرمز بأسلوب ساخر في فضح طرق المداهنة والنفاق للحاكم، التي تحمل بطانةَ السوء على تعليل الظواهر الطبيعية كالريح مثلاً تعليلاً طبقياً، حيث ثمة ريحٌ ذكورية رخيّة ندية خاصةٌ بالحاكم، وريحٌ أنثوية نتنة خبيثة عامةٌ للبسطاء:

"قال سون يو إي: إن ريح جلالتك أيها الأمير حين تقع على الإنسان تمنحه برودة طازجة حتى إنه يتنهّد من تأثير تلك البرودة النقية، إنها ريح في غاية النقاء والنضارة تشفي المرضى، وتبدّد الخمول، وتُنقّي سمعنا وبصرنا، هذه الريح التي أسميها ذكورية هي ريحك أيها الأمير. قال الأمير: ممتاز، والآن هل أستطيع أن أسمع كلامك على ريح أولئك

البسطاء؟ فأجابه سون يو إي: اعلم أيها الأمير أن ريح البسطاء تهبّ صمّاء من متاهات الأحياء الفقيرة؛ فتثير عموداً من الأوساخ والغبار، فتندس في الحفر، وتلتصق بأبواب الدور، وتحرك أكوام الرمل، وتثير رماد الموتى، وتنشر شتى أنواع العفن الفوّاح، إنها تزرع في القلب المعاناةَ والألم، وتسبّب المرض والحمّى، وإذا أصابت الإنسانَ يظل معلّقاً بين الموت والحياة إلى ما لا نهاية، هذه الريح التي أسميها أنثوية، وهي ريح البسطاء من الناس".

وبعدُ، فإن الشعر العظيم هو شعر عابر للمكان، والزمان، والقوميات، مشغولٌ بقضايا الإنسان الحقيقية، مترعٌ بالألم، مشغوفٌ بالفرح، باثّ لعواطف البشر الخالدة في الحب والخوف، والكره، والحنين، حارسٌ لقيم الجماعة، ومثلِها العليا في الشهامة، والفروسية، والكرم، مفتونٌ بالجمال، صائغٌ له في برودٍ لا يَبلى وشيُها على مرّ الدهور.

الفهرس

***نظرات نقدية في قصص: بيانكا ماضية**

***ظواهر قصصية في مجموعة بشار خليلي (حليب حلب)**

***جولة في عوالم (وصفية محبك) القصصية**

2- في نقد الرواية

***عمارة يعقوبيان/ عودة الروح للرواية الواقعية**

***هموم إنسانية وديموقراطية في رواية (شيكاغو) ل علاء الدين الأسواني**

الانقلاب الأنثوي في رواية (ظل الأفعى) ل يوسف زيدان

***(عدّاء الطائرة الورقية): رواية لا تُنسى**

3- في نقد الشعر

***دراسة أسلوبية في ميمية ابن الفارض**

***جمال التجربة الصوفية في قصيدة (مواقف ومخاطبات) ل د. سعد الدين كليب**

***الشهيد أفق الصوفي في قصيدة (حارس الأحزان ل عبد الرزاق معروف**

***رحلة (حارثة) المعرفية في قصيدة (لا تنتمي إلا إليك) ل محمد بشير دحدوح**

***قِيَم إنسانية خالدة في كتاب (مختارات من الشعر الصيني القديم)**